Die Chöre im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

an

der Grossherzoglichen Landesuniversität Rostock

von

B. Venzmer.

Ludwigslust.
Buchdruckerei von C. Kober.
1897.

Die Chöre im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

an

der Grossherzoglichen Landesuniversität Rostock

von

B. Venzmer.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Ludwigslust.
Buchdruckerei von C. Kober.
1897.

Referent: Prof. Dr. Golther.

Die Chöre im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters.

1. Einleitung. Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums im Mittelalter.

Die Traditionen des klassischen Altertums waren, ehe der Humanismus es zu neuem Leben erweckte, im Mittelalter für das ernste Drama vollständig unterbrochen. Von der attischen Tragödie wusste man nichts; Terenz wurde freilich als Schulautor viel gelesen, und man hatte auch eine spärliche Kenntnis von den Lustspielen des Plautus und den Trauerspielen des Seneca; aber die Vorstellungen über Wesen und Form des antiken Dramas waren unklar und verworren. Es kam den mittelalterlichen Gelehrten nicht zum Bewusstsein, dass die Kunstform des Terenz mit den dramatischen Spielen, die in den Kirchen aufgeführt wurden, nahe verwandt war, dass antikes und mittelalterliches Bühnenwesen gemeinsame Grundlagen hätten [1]).

2. Selbständige Stellung des geistlichen Dramas im Mittelalter.

Daher blieb das geistliche Drama, was es war — eine Frucht geistlich-mittelalterlicher Anschauung; langsam wuchs es in vorgeschriebenen engen Grenzen heran, ohne zur Reife einer vollendeten Kunstform zu gelangen, die ihm vielleicht bei naher Berührung mit dem Drama des klassischen Altertums beschieden gewesen wäre [1a]). Eine eingehende Vergleichung beider ist daher auch ein gewagtes Ding. Aber sie haben denselben Ursprung genommen und weisen im Verlaufe ihrer Entwickelung manches Ähnliche auf — ein Beweis für die Gesetzmässigkeit, mit der sich zu allen Zeiten bei den verschiedenen Nationen das Dramatische entfaltete.

3. Antikes Drama und geistliches Drama. Verschiedenheiten.

Wie bekannt, entsprangen beide aus gewissen lyrischen Feiern des Kults, welche die Mittel der dramatischen Vergegenwärtigung, Dialog und Mimik, im Keime enthielten. Früh erreichten die Griechen die Höhe der geistigen Entwicklung, welche sie befähigte, die „dramatische Kraft“ [2]) befruchtend in jene lyrischen Elemente eintreten zu lassen, sie weiterzubilden und zum Drama mit aus-

gebildeter Technik zu gestalten; denn als der eigentliche Stoff des Dramas, die mit der Religion eng verwachsene nationale Heldensage, im Epos vollendet und dem Volke zu eigen geworden war, vereinigten sich den Athenern die gesamten Förderungsmittel der dramatischen Poesie: das Bewusstsein politischer Freiheit, nationaler Stolz und bürgerliches Selbstgefühl, eine zu bewunderungswürdiger Beweglichkeit und gewandter Dialektik ausgebildete Sprache[2a]), gesunde Sinnlichkeit, Vertiefung und Regsamkeit des Geistes und ein kritisches Feingefühl, aus dem Männer wie Aeschylos und Sophokles die Gesetze für die künstlerische Gestaltung ihrer Meisterwerke schöpften. So konnte sich das Dramatische in der antiken Welt von dem Augenblick, in dem es lebendig wurde, mit grosser Energie zu unvergänglicher Schönheit entfalten.

Unendlich viel ungünstiger lagen die Verhältnisse für die Entwicklung des deutschen Dramas im Mittelalter, denn dieser Zeit ging alles ab, was jene Blüteperiode griechischer Dramatik heraufführte. Die Anregung, die das Dramatische in unserm Volke vorbereitete, war zwar auch religiöser Art, aber die Macht, von der sie ausging, die Kirche, fühlte sich nicht engverwachsen mit dem Volke, stand der nationalen Heldensage, die wie bei den Griechen bereits im Epos abgeschlossen war, eher feindselig als wohlwollend gegenüber und verachtete die Volkssprache selbst. War somit schon der Boden, auf dem sich die dramatische Kraft fruchtbar erzeigen sollte, wenig günstig, so wartete man nach jener Vorbereitung vergeblich auf ihre lebendige Bethätigung, denn dazu fehlten im gegebenen Augenblick den Deutschen das Bewusstsein nationaler Zusammengehörigkeit und bürgerlicher Selbständigkeit, die erforderliche Ausbildung und Beweglichkeit der Sprache, die geistige Reife und Vertiefung und damit die Fähigkeit, sich das Fertige, Gewordene als Werdendes zu vergegenwärtigen. Wie sehr waren also gerade damals, als die ersten Keime des Dramas sich zeigten, die Deutschen gegen die Griechen im Nachteil; daher gelangten trotz ihrer Volkstümlichkeit die Stoffe des deutschen Epos erst sehr spät zu dramatischem Leben, als sie, durch mangelhafte Überlieferung und fremde Einflüsse getrübt und entstellt, nicht mehr im Mittelpunkt des nationalen Interesses standen. Nun wurden freilich der dramatischen Dichtung durch jene religiöse Anregung Stoffe geboten, die der grossen Menge ebenso lieb und geläufig waren, wie den Griechen einst ihre Heldensage, die ebensosehr das Bedürfnis nach sinnlicher Vergegenwärtigung wachriefen, nämlich die biblischen Begebenheiten,

die dem Volk durch die Feiern der Kirche veranschaulicht wurden; aber diese selbst wahrte lange Zeit eifersüchtig den streng religiösen Charakter ihrer Schaustellungen und behielt sich die Dramatisierung jener Stoffe in ihrer eigenen, dem Volk unverständlichen Sprache vor, unentwegt auf der ursprünglichen lyrischen Grundlage fussend, die sich durch eine eiserne Tradition lebendig erhielt. So kam das Volk wenig zu seinem Recht, und die Entfaltung des Dramatischen wurde eher gehemmt als gefördert. Sie wurde auch selbst dann noch nicht zur Wirklichkeit, als die Kirche der wohlberechtigten Forderung der Laien nachgab und allmählich auch die deutsche Sprache für ihre Feiern zuliess. Das Volk freilich zog die Aufführungen, die ursprünglich auf den Raum der Gotteshäuser beschränkt waren, nunmehr in die Öffentlichkeit und brachte einen weltlicheren Geist dabei zur Geltung, aber zur Bethätigung dramatischer Kraft fehlten ihm, wie gesagt, Nationalbewusstsein und sittliche Reife. Mochten sich auch aus den anfangs wenig umfangreichen Feiern mit der Zeit grössere Schauspiele entwickeln, die füglich als Dramen bezeichnet werden können, ihre Dichter und Bearbeiter blieben nach wie vor Geistliche, die zu sehr im Banne hergebrachter Formeln lagen, als dass sie das ihnen Gebotene selbständig hätten gestalten können. Darum fehlt ihren Schöpfungen fast durchweg das, was einer dramatischen Dichtung erst ihren wirklichen Wert verleiht, das Gepräge dichterischer Individualität. Wie unverkennbar tritt dagegen die Eigenart einer selbstbewusst schaffenden Persönlichkeit in den attischen Dramen hervor![3]) Während diese ein festes organisches Gefüge und dichterische Motivierung der Handlung haben, die sich unter scharfer Begrenzung von Raum und Zeit in Steigerung, Höhe und Fall abspielt, sind die geistlichen Spiele lediglich in Handlung umgesetzte Erzählungen, d. h. sie stellen in gewaltiger epischer Breite den Verlauf vieler einzelner Begebenheiten dar, die ohne dramatische Geschlossenheit bei völliger Missachtung örtlicher und zeitlicher Einheit schlechtweg aneinandergereiht werden und erst zusammen ein Ganzes bilden, das weit über die Grenzen dramatischer Beschränkung hinausgeht. Sie mischen Tragisches und Komisches bunt durch einander[4]) und zeigen oft eine Verwilderung der Sprache und des Versbaus ohnegleichen[5]).

4. Antikes Drama und geistliches Drama. Verwandtes.

Der tiefgehende Unterschied zwischen den griechischen Dramen und den geistlichen Spielen springt in die Augen, und doch haben beide miteinander manches Verwandte, schon aus dem bereits erwähnten Grunde, weil sie beide aus Chorgesängen[6]) hervorgegangen sind,

die zugleich lyrische, epische und dramatische Elemente enthielten, und von denen sich dann die handelnden Personen, ursprünglich dem Ganzen untergeordnet, als Vorsänger oder Schauspieler ablösten, um neben dem Chore selbständige Existenz zu gewinnen.

5. a) dem Ursprunge nach.

Der von einfacher Mimik begleitete dithyrambische Chorgesang der Dionysosfeste bezeichnet den Ausgangspunkt des attischen Dramas, dessen innerstes Wesen er auch für die Folgezeit bestimmt. Neben dem Chor, der früh in Gruppen geteilt wird, gewinnt dann der Chorführer zuerst eine gesonderte Stellung; er tritt im Kostüm mit mimischen Bewegungen auf und löst jenen im Gesang ab. Bald trägt er Teile des Mythos in metrischer Form vor, und damit kommt das recitative Element zur Geltung. Dann gesellt sich zum Chorführer ein Schauspieler, und — der Dialog d. h. das Drama ist fertig, bewahrt aber, obwohl sich zu den beiden handelnden Personen bald eine dritte gesellt, durchaus lyrischen Charakter; lange bleibt der Chorgesang die Hauptsache; erst später tritt er mehr zurück, sodass das eigentlich Dramatische die Oberhand gewinnen konnte.

Auch die geistlichen Spiele des Mittelalters sind aus Chorgesängen hervorgegangen, nämlich aus den liturgischen Wechselgesängen, die nach dem kirchlichen Ritus an gewissen Festtagen vom Chor resp. zwei Halbchören gesungen wurden[7]). Allmählich legte man die Worte des Gesangs bestimmten Personen, die aus den Chorgruppen heraustraten, in den Mund, und daraus ergab sich die dramatische Darstellung, die zunächst nur durch die einfachste Mimik Handlung andeutete, diese aber bald im Interesse der Zuschauenden erweiterte und lebendiger gestaltete[8]); infolgedessen wurde natürlich die Thätigkeit des Chors bedeutend beschränkt.

6. b) ihrem anfänglich lyrisch-musikalischen Charakter nach.

Die Mimik ist also in den geistlichen Spielen erst spätere Zuthat, während sie in den Anfängen der attischen Tragödie schon sehr früh auftritt; aber diese sowohl als jene haben doch wieder zeitweise den Oratoriencharakter gemeinsam, der die Übergangsstufe von der Lyrik zum Drama bezeichnet; nur erhält er sich in reiner Form bei den Griechen nicht lange, da ihn bald das hinzutretende recitative Element auflöst; und doch dauern seine Spuren im griechischen Drama fort, nämlich in den Wechselgesängen zwischen Schauspieler und Chor, die in den Momenten höchster Bewegung auftreten. In den geistlichen Spielen dagegen erscheint das recitative Element erst verhältnismässig spät mit dem Eindringen der deutschen Sprache in den lateinischen Text[9]); bis dahin sind sie

reine Oratorien und bleiben es, nachdem sie längst zu gesprochenen Schauspielen geworden sind, auch ferner noch in den Chorpartieen, die als Wechselgesänge mehrerer Gruppen untereinander oder einer Gruppe mit einzelnen Personen nach wie vor auf der ursprünglichen liturgischen Grundlage fussen [10]).

7. Zurücktreten des Lyrisch-Musikalischen.

Das Lyrisch-Musikalische haftet also fest im attischen wie im geistlichen Drama; zunächst gleichberechtigt mit dem Dramatischen, tritt es freilich in demselben Masse zurück, als dieses an Geltung gewinnt, sinkt aber dennoch nicht zu vollständiger Bedeutungslosigkeit herab. Das Zurücktreten des lyrischen Elements zu Ungunsten der Chöre ist wieder bedingt durch die allmähliche Lostrennung des Dramas von dem Boden, dem es seine Entstehung verdankt. Wie deutlich zeigt sich das am Entwicklungsgange der antiken Tragödie. Solange in ihr das religiöse Element überwiegt, ruht in dem Chor, der jenes trägt und zum Ausdruck bringt, das Schwergewicht des ganzen Dramas; sobald aber neben dem Chor selbständig handelnde Personen auftreten und die Teilnahme der Zuschauer vorwiegend für sich in Anspruch nehmen, wird jener von seiner hervorragenden Stellung verdrängt. Von der Folgerichtigkeit dieses Prozesses zeugt die Veränderung, die nach und nach in der attischen Tragödie mit dem Chor vor sich geht. Bei Aeschylos, dessen Dramen, im Mythus wurzelnd, durchaus religiösen Charakters sind, tritt das dramatische Element nur stellenweise hervor, sodass der Chor, der mit der Handlung im engsten Zusammenhange steht, einen unerlässlichen Bestandteil des Ganzen bildet. Bei Sophokles tritt der Zusammenhang mit dem Mythus mehr zurück, die Individualität der handelnden Personen mehr in den Vordergrund; daher greift bei ihm der Chor nicht mehr in die Handlung ein, sondern er begleitet sie nur, indem er an ihre Ergebnisse lehrreiche Betrachtungen anknüpft. Wird auf diese Weise schon die innerliche Loslösung des Chors angebahnt, so tritt sie bei Euripides vollends ein. Ihm fehlt der Glaube an die überlieferte Religion, er zerstört gewaltsam die alten Anschauungen, und damit fällt für ihn die Bedeutung des Chors fort, dessen Gesänge er zu blossen „eingelegten Liedern“ herabsinken lässt, übertragbar von einem Stück in das andere.

So verblasst schliesslich mit der schwindenden Teilnahme des Chors an der Handlung auch der ideelle Gehalt seiner Gesänge; aber diese sind darum doch nicht überflüssig geworden, denn bei ihrer allmählichen Umwandlung wird ein bestimmter Gesichtspunkt im Auge behalten. Schon bei Sophokles bilden sie in ihrer reflec-

tierenden Art Ruhepunkte der Handlung, deren einzelne Abschnitte sie voneinander scheiden, und sorgen für die nötige Sammlung, derer sowohl Zuschauer als Darsteller bedürfen, jene, weil ihre Gemüter durch die voraufgegangene Spannung erregt, diese, weil sie durch das Spiel erschöpft sind [11]). Auch bereiten sie auf das Folgende vor und ermöglichen durch die Unterbrechung des Spiels einen Scenenwechsel, indem sie den Schauspielern, die in einer neuen Rolle aufzutreten haben, Zeit zum Umkleiden geben. Bei Euripides tritt natürlich diese Bestimmung der Chorgesänge, da sie auch inhaltlich auf die Handlung meist wenig Bezug haben, noch deutlicher hervor; sie bilden rein äusserlich die Pausen der Handlung, könnten also mit unsern Zwischenakten verglichen werden.

Ein allmähliches Zurücktreten der ursprünglichen Chorgesänge lässt sich nun auch im geistlichen Drama beobachten, und zwar aus demselben Grunde wie in der attischen Tragödie [12]), aber nicht mit derselben Deutlichkeit wie hier. Es bestehen nämlich die ursprünglichen einfachen Formen der Spiele, in denen der Chorgesang einen bedeutenden Platz behauptet, stets gleichberechtigt neben den erweiterten fort, die der eigentlich dramatischen Handlung ungleich mehr Raum gewähren als den Chören [13]). Man kann also nicht direkt sagen, dass diese durchweg an Bedeutung verlieren. Im Übrigen unterscheiden sie sich so sehr von dem Chor des antiken Dramas, wie dieses selbst von dem geistlichen Drama des Mittelalters.

8. Die Chöre der attischen Tragödie und des geistlichen Dramas. Verschiedenheiten.

Die attischen Tragödien haben nur je einen Chor, der, wieder in zwei Halbchöre geteilt, auf einem von der Bühne abgesonderten tiefergelegenen Raum seinen Platz hat, sodass er von den Schauspielern streng geschieden ist und sich weder in seinem Gesamtbestande noch durch einzelne Mitglieder an der Handlung zu beteiligen vermag [14]); — im geistlichen Drama dagegen können die verschiedensten Chorgruppen auftreten, die sich freilich auch wieder in Untergruppen teilen; sie haben aber ihren Platz auf demselben Raum, wie die Agierenden [15]) und greifen in ihrem ganzen Umfange oder durch einzelne Personen in die Handlung ein.

Ferner sind die Chorgesänge der griechischen Tragödie mit strenger Regelmässigkeit gebaut und, wie schon angedeutet, an bestimmten durch die Ökonomie des Stückes gebotenen Stellen dem Ganzen eingefügt, sodass ein gewisser technischer Zwang dabei nicht zu verkennen ist; aber das Beengende dieses traditionellen Zwanges wird aufgehoben durch den tiefen Inhalt der Gesänge,

ihre mächtige, klangvolle Sprache und ihren mannigfaltigen Rhythmus, Vorzüge, die sich erst aus der Eigenart der einzelnen Dichter ergeben und bei der Verschiedenheit dieser ein reiches, wechselndes Bild gewähren.

9. Typischer Charakter der Chorgesänge im geistlichen Drama.

Bei den geistlichen Spielen wird aber die dichterische Eigenart meist durch die hergebrachte eintönige Form der Dramatisierung und die formelhafte Diktion von vornherein eingeengt und ist in den seltensten Fällen imstande, sich dieser Fesseln zu entledigen [16]). Vor allem bewahren die Chorgesänge, in denen sich dauernd die erste liturgische Form der kirchlichen Feier erhält, sogar dem Wortlaut nach durchaus ihre ursprüngliche Gestalt [17]) — sie werden typisch; ebenso behaupten sie unveränderlich die Stelle, die ihnen inmitten der Handlung anfänglich angewiesen wurde. Wie deutlich offenbart sich ihr typischer Charakter darin, dass alle Spiele derselben Gattung die gleichen Chorgesänge haben [18]); und diese bleiben als eiserner Bestand der Überlieferung auch unverändert, sobald die Stücke, denen sie angehören, in grössere Schauspiele hinübergenommen werden, die aus älteren Vorlagen zusammengearbeitet sind [19]). Die Verfasser der Spiele sind eben nur Überarbeiter oder Ausschreiber, ja nicht selten wörtliche Abschreiber jener Vorlagen. Macht einmal einer von ihnen Miene, den breitgetretenen Pfad dieser altgewohnten mechanischen Arbeit zu verlassen, so ist damit für ihn die Notwendigkeit gegeben, sich von der alten liturgischen Grundlage zu trennen, und damit müssen natürlich auch die Chöre zurücktreten, die infolgedessen in den selbständigen dramatischen Dichtungen seltener sind [20]) — vollends schwinden sie da, wo durchaus weltliche Partieen in den ursprünglichen geistlichen Körper der Spiele eingefügt werden [21]), denn damit fällt ihre Berechtigung.

10. Die Chöre der attischen Tragödie und des geistlichen Dramas. Verwandtes ihrem Zweck nach.

Man sieht, wie weit die Chorgesänge der geistlichen Spiele ihrem dichterischen Wert nach hinter denen des antiken Dramas zurückstehn; und doch berühren sich trotz aller Verschiedenheit beide in einer Hinsicht wieder. Die griechischen Chorlieder unterbrechen nämlich die Handlung des Stückes meist bei einem inneren Einschnitt, sodass nach dem eingeschobenen Lied mit dem Auftreten einer neuen Person (Epeisodion) auch ein neuer Teil, eine weitere Stufe der Handlung zu beginnen pflegt [22]). Nun vermisst man freilich, wie schon oben erwähnt, mit wenigen Ausnahmen, zu denen unter andern das Redentiner Osterspiel [23]) zählt, bei den geistlichen Schauspielen wirkliche dramatische Kunst, die sich vor allem in dem Aufbau und Gefüge der Handlung bewährt. Die Spiele stellen

ja nicht ein festgeschlossenes, wohlgegliedertes Ganze dar, sondern nur eine Reihe von einzelnen dramatisierten Begebenheiten, die meist ohne innern Zusammenhang nebeneinander stehen — von einer einheitlichen, stufenweise fortschreitenden Handlung, deren Hauptmomente sich wieder von einander abheben, kann also hier nicht die Rede sein; aber die Verfasser der geistlichen Spiele zeigen doch das Bestreben, äusserlich jene einzelnen Vorgänge, die zu einem Gesamtbilde vereinigt sind, von einander zu scheiden, und zwar dienen dazu, ähnlich wie im antiken Drama, Chorgesänge[24]), d. h. wenn man als solche alle Gesänge, die durch Gruppen von Personen zu Gehör gebracht werden, bezeichnen darf. Handelt es sich doch bei der stereotypen Gestaltung der geistlichen Spiele in den selteneren Fällen um eigentliche, kunstgerechte Lieder, oft nur um blosse gesungene Formeln, die sich auf den Inhalt des Stückes wenig oder garnicht beziehen. Und bei diesen tritt dann noch entschiedener als bei jenen der rein äusserliche Zweck zu Tage, in dem Verlaufe der Darstellung gewisse Ruhepausen eintreten zu lassen[25]), die nicht nur den Zuhörern Zeit lassen sollen, sich zu sammeln und sich auf das Folgende vorzubereiten, sondern auch den Spielern selbst[26]).

11. Die Chorgesänge der ältesten liturgischen Dramen.

Zu ähnlichen Zwecken dienen schon die Chorgesänge der alten kirchlichen Feiern, in denen wir den Ursprung der reichhaltigsten und bedeutendsten Form aller geistlichen Spiele, der Oster- und Passionsspiele, zu suchen haben[27]), die uns also zugleich über die Entstehung jener Chorgesänge aufklären können. Ich meine die lateinischen Osterfeiern, die ihrerseits wieder aus liturgischen Wechselgesängen hervorgingen, welche am Ostersonntag in der Kirche vom Chor der Geistlichen bezw. zwei Halbchören[28]) gesungen wurden und das Gespräch der Marien mit den Engeln am Grabe zum Gegenstand hatten.

Bald aber traten aus dem Chor zwei Gruppen von Sängern heraus, welche die vier Sätze des liturgischen Gesangs wechselweise vortrugen. Näherte man sich durch diese dialogische Form des Vortrages schon der dramatischen Darstellung, so gelangte man vollends zu ihr, sobald die Worte jener Sätze nicht mehr von den aus dem Chor hervortretenden Personen gruppenweise abwechselnd gesungen, sondern an bestimmte Personen verteilt wurden, welche nunmehr die Rollen der Engel und Frauen übernahmen. Damit war die einfache Handlung als solche fertig[29]); sie wurde gewöhnlich

durch den Gesang des Chors beschlossen, meistens durch das ‚Te deum laudamus‘[30]).

12. Erweiterung der ursprünglichen Handlung.

Nun verstand aber das zuschauende Volk die lateinischen Worte der Feier nicht; man musste also, damit es sein Interesse nicht einbüsste, ihm für jenen Mangel Ersatz gewähren und sich entschliessen, seinem Bedürfnis nach sinnlicher Vergegenwärtigung entgegen zu kommen, und das geschah durch Erweiterung der ursprünglichen Handlung, die sich bald dramatischer gestaltete und scenisch vervollständigte. Die Frauen treten an das Grab, überzeugen sich von dem Verschwinden des Herrn und kehren zurück; sie bringen aus dem Grabe die Linnen mit und zeigen sie als Beweis der Auferstehung dem Volke. Dieser Teil der Handlung wird zunächst dramatischer gestaltet durch die Sequenz ‚Victimae paschali‘ (entstanden in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts), die sich besonders zu einem Wechselgesang zwischen dem Chor und den Darstellern der drei zurückkehrenden Frauen eignet[31]). Hierzu treten bald weitere Sätze, die, dem Ritual entnommen, den Frauen in den Mund gelegt, teilweise aber auch vom Chor gesungen werden, z. B. das ‚Recordatae sunt verborum eius et regressae a monumento‘[31a]), das der Chor anstimmt, damit keine Pause entsteht, wenn die Frauen schweigend vom Grabe zurückkehren[31b]). Nach wie vor liegt es ihm ob, das Ganze durch den Schlussgesang zu beendigen. Auch das Volk darf schon durch allgemeinen Gesang an der Feier teilnehmen: es singt vorm Schlussgesang des Chors oder mit diesem zusammen oder abwechselnd mit ihm, was aber in den Texten ausdrücklich immer durch besondere Angaben hervorgehoben wird[32]); und dabei wird betont, dass das Volk deutsch singt[33]). Sein Gesang, der in den Rahmen der engeren Feier nicht hineingehört, ist also von dem Chorgesang der aufführenden Geistlichkeit wohl zu unterscheiden.

13. Zweite Erweiterung und wachsende Bedeutung des Chorgesangs.

Aus derselben Ursache, welcher die erste Erweiterung der ursprünglichen Handlung entsprang, ergiebt sich bald eine zweite. Zu der vervollständigten Grabesscene tritt der Wettlauf der Apostel, die sogenannte ‚Apostelscene‘. Petrus und Johannes eilen nach der Verkündigung der Auferstehung durch die Frauen zum Grabe, überzeugen sich von der Richtigkeit der Botschaft und — was vorhin die Frauen thaten — zeigen die Linnen vor. Selten singen die Apostel den ihren Lauf begleitenden Satz ‚Currebant duo simul‘ selbst; meist thut dies der Chor, der auf diese Weise durch seinen Gesang ihre Vorwärtsbewegung[34]) erläutert und wieder die Pause

ausfüllt[35]), die entstehen würde, wenn jene ihren Weg schweigend zurücklegten. Daneben hat er in diesen Feiern der zweiten Stufe öfter die Aufgabe, das Ganze durch die Antiphone ‚Maria magdalena et alia maria ferebant diluculo aromata', die den Gang der Frauen zum Grabe erläutert, einzuleiten[36]). Besonders interessant für die Thätigkeit des Chors ist die Osterfeier St. Florian VIII (14. Jahrhundert)[37]). Sie ist sehr ausführlich und nähert sich schon mehr dem eigentlichen Osterspiel; dem entsprechen die genauen scenischen Angaben, und dem Chor fällt bei der Aufführung eine bedeutende Rolle zu. Während er das Responsorium ‚Dum transisset' singt, schreiten die darstellenden Personen in feierlicher Prozession gruppenweise zum Grabe und stellen sich um dasselbe auf. Dann tritt der Engel an das Hauptende des Grabes, und währenddessen singt der Chor die Antiphone ‚Sedit angelus ad sepulcrum'; er begleitet auch die beiden Jünger, die darauf den ihnen angewiesenen Platz einnehmen, mit dem Responsorium ‚Virtute magna reddebant apostoli testimonium resurrectionis' — und die drei Marien, die zuletzt vorschreiten, mit dem Gesang des erwähnten ‚Maria magdalena etc.' Nun folgt der erste Teil der eigentlichen Handlung; der Engel teilt den Marien mit, dass der Herr erstanden ist, und diese verkünden es den Jüngern. Während diese dann zum Grabe eilen (zweiter Teil der Handlung), singt wieder der Chor den Satz ‚Currebant duo simul'. Die Jünger schauen ins Grab, nehmen das Schweisstuch heraus und zeigen es dem Volk. Chorgesang beschliesst das Ganze, nachdem zuvor die Gemeinde ihr ‚Christ ist erstanden' gesungen hat.

11. Dritte Erweiterung der Handlung.

Die Hinzunahme der sogenannten Erscheinungsszene, der Begegnung der Maria Magdalena mit Jesu am Ostermorgen (dritte Stufe der Osterfeiern), hat, weil sie meistens rein dialogisch behandelt ist, zur Aufnahme weiterer vom Chor gesungener Ritualsätze wenig Veranlassung geboten; dagegen finden sich bei manchen Feiern dieser Stufe neue Chorgesänge in der Grabesszene. In Einsiedeln III[38]) singt der Chor, während die Frauen zum zweiten Mal zum Grabe gehn, den Satz ‚Una sabbati', in Prag XII, XIV, XV und XVI[39]), während Maria sich auf das Geheiss des Herrn zu den Jüngern begiebt, um ihnen die Auferstehung zu verkündigen, den Satz ‚Venit maria annuncians discipulis'; in Prag XIV, XVI und XVII, während Maria Magdalena vorm Grabe steht, das ‚Maria stabat ad monumentum'.

Hiernach lässt sich unschwer die Aufgabe des Chors in den Osterfeiern feststellen. Ursprünglich der Träger der ganzen Feier, tritt er später ihren eigentlich dramatischen Teil an die einzelnen Personen ab, wahrt aber insofern eine bedeutsame Stellung, als er das Gerüst des Ganzen zusammenhält, indem er in die Feier einführt, ihre einzelnen Teile mit einander in Zusammenhang bringt und sie beschliesst; daneben aber leistet er noch ein weiteres: er füllt mit seinem Gesang die Pausen aus, die durch nicht von Gesang begleitete Handlungen einer Person oder mehrerer verursacht werden könnten. 15. Die Aufgabe des Chors in den Osterfeiern.

Diese Bedeutung behält indessen der Chor nicht lange, was der weitere Entwicklungsgang der geistlichen Schauspiele deutlich lehrt.

Aus den lateinischen Osterfeiern gehen die Osterspiele hervor, die freilich die ursprünglichen kirchlichen Bestandteile festhalten; aber diese werden im Laufe der allmählichen Umgestaltung, welche in Rücksicht auf die Schaulust des Volkes mit den Osterspielen vor sich geht, wieder mannigfach erweitert und mit weltlich-humoristischen Elementen durchsetzt; ja, es werden schon Scenen in sie eingefügt, die sich weder durch Bibel noch kirchliche Tradition belegen lassen[40]). Die Gespräche zwischen Maria und den Jüngern sind komisch gehalten, desgleichen der Wettlauf der Apostel, und aus der einfachen Thatsache, dass die Frauen sich auf ihrem Weg zum Grabe zu einem Salbenkrämer[41]) begeben, um Salbe von ihm zu kaufen, entwickelt sich die sogenannte Krämerscene, die zu gewaltiger Ausdehnung anschwillt und den derbsinnlichsten Charakter annimmt. 16. Die Osterspiele als weitere Entwicklungsstufe.

Aber bald wird diese dramatische Form der Osterspiele, die schon im 13. Jahrhundert in voller Blüte steht, abermals erweitert. Zu den vorhandenen Scenen treten neue, die mit der biblischen Überlieferung nur im losen Zusammenhang stehn und aus diesem Grunde der Phantasie der Verfasser in Bezug auf die Einführung weltlicher Elemente den weitesten Spielraum gewähren. Solche Scenen (zweite Gruppe)[42]) sind: der Einzug des Pilatus, Aufstellung einer Grabwache durch die Juden, die Wache der Ritter am Grabe, das Niedersteigen des auferstandenen Herrn in die Vorhölle[42a]), die Erlösung der Seelen — und schliesslich das Teufelsspiel. 17. Erweiterung der Osterspiele durch verschiedene Scenen.

Waren jene Osterspiele der ersten Gattung schon nicht mehr lediglich auf die Erbauung, sondern ebensosehr auf die Unterhaltung des schaulustigen Volkes berechnet, so gilt das von diesen noch

mehr. Ihre Verfasser stehn meist auf dem Boden der Volkspoesie; besonders die Ritter- und Teufelsszenen sind derb humoristisch-satirisch behandelt[42b]).

18. Die Passionsspiele, aus der synoptischen Behandlung der Osterspiele entsprungen.

Ihren Abschluss findet die Entwicklung der Osterspiele erst im 15. Jahrhundert. Von da ab treten sie gegen die Passionsspiele zurück, deren Ursprung aber fast ebensoweit hinausliegt als der der Osterspiele. Die von Stufe zu Stufe sich mehrenden Zugeständnisse der Geistlichkeit an die Schaulust des Volkes hatten dieses bereits so kühn gemacht, dass es vollere Befriedigung verlangte, als sie die begrenzten kirchlichen Aufführungen bieten konnten, und die Kirche kam ihm darin entgegen, indem sie sich zur synoptischen Behandlung des Osterspiels verstand, zugleich aber, um der Verflachung durch rein sinnliche Auffassung vorzubeugen, dem Spiel didaktisch-exegetischen Charakter verlieh. Zunächst wurde das Leben Christi bis zu dem Punkte, wo die Osterspiele begannen, vorgeführt, und so entstanden die Passionsspiele[43]). Nicht mehr ein einzelnes Ereignis gelangte zur Darstellung, sondern alle wichtigeren Momente aus dem Leben und Wirken des Erlösers, seine Taufe, Versuchung, seine Wunderthaten, die Berufung der Jünger und seine Leiden in allen Stadien. Für diese umfangreichen Spiele, die sich an ein bestimmtes kirchliches Fest nicht anschlossen und in das Ritual nicht gut einzufügen waren, genügte bald der ursprüngliche beschränkte Schauplatz in der Kirche oder neben ihr nicht mehr. Mit dem 13. Jahrhundert schon und vollends im 14. verliess das Schauspiel die Kirche und zeigte sich auf freien Plätzen[44]) — und damit fielen überhaupt die bis dahin für die Ausdehnung der Spiele noch vorhandenen Schranken. Endigten die Passionsspiele ursprünglich mit dem Begräbnis Christi, so dehnten sie sich bald auch über die in den Osterspielen dargestellten Ereignisse aus und nahmen die schon reichlich vorhandenen humoristischen Elemente auf, um sie zur Unterhaltung der Zuschauer noch weiter auszubilden. So schlossen sich Passions- und Osterspiele zu einheitlichen Massen zusammen und reichten zuletzt von der Taufe Christi bis zur Himmelfahrt und noch über diese hinaus. Sie wuchsen schliesslich so gewaltig an Umfang, dass meist mehrere Tage zur Aufführung gehörten und Hunderte von Personen dabei mitwirkten, die nur noch zum geringen Teil der Geistlichkeit angehörten[45]). Überhaupt wirkten in den geistlichen Spielen schon früh Laien mit[46]); diese Thatsache ist aber nicht lediglich auf die wachsende Ausdehnung des Stoffes und die damit verbundene Ver-

mehrung des Personals zurückzuführen, das die Geistlichkeit allein nicht mehr stellen konnte, sondern ebensosehr auf das Eindringen der deutschen Sprache in die Spiele.

19. Eindringen der deutschen Sprache in die ursprünglich lateinischen Spiele — Förderung des Dramatischen.

Die Osterspiele waren nämlich ursprünglich gleich den Osterfeiern lateinisch, weil man sich bei ihrer Abfassung bis zum 13. Jahrhundert streng an den Kirchenstil und die liturgische Fassung hielt. Mit diesem Jahrhundert aber führte die Erweiterung der Spiele und die Hinzunahme neueingefügter unbiblischer Szenen notwendigerweise zur Zulassung der deutschen Sprache; denn sobald das Interesse des Volks durch die seiner naiven Auffassung angemessenere weltliche Behandlung stieg, wollte es auch den Text der Spiele verstehn, und weil der Geistlichkeit daran lag, jenes Interesse wachzuhalten, so liess sie sich dazu herbei, den deutschen Text dem lateinischen zur Erklärung beizufügen. Auf diese Weise wurde auch der Zusammenhang mit der ursprünglich liturgischen Grundlage noch gewahrt, umsomehr, als der lateinische Text nach wie vor gesungen, der deutsche aber bald durchweg gesprochen wurde[47]). Dieser war also weit geeigneter für den Dialog, als jener; und das führte selbstverständlich zu immer weiterer Entwicklung des Dramatischen, das sich schliesslich dem Kirchenstil ganz entfremdete, und sobald es zur Herrschaft gelangt war, wiederum der deutschen Sprache völlig zum Siege verhalf (im 15. Jahrhundert)[48]).

Viel leichter wurde noch der deutschen Sprache das Eindringen in die Passionsspiele, weil diese nicht auf dem kirchlichen Ritus fussten, sondern selbständig waren, insofern sie nur charakteristische Stellen der Evangelien dialogisierten, und zwar in Prosa. Zur Beseitigung dieser versuchte man dann zunächst den biblischen Text zu reimen, schob an geeigneten Stellen lyrische Strophen aus den lateinischen geistlichen Dichtungen ein und ersetzte diese bald durch deutsche, wozu Minnepoesie und Marienklagen geeignete Vorbilder boten[49]). Es ist schon erwähnt, dass die Verfasser der Passionsspiele, weil durch keinen rituellen Zwang gebunden, sich viel freier bewegen konnten, und das erleichterte die Teilnahme der Laien an der Bearbeitung der geistlichen Stoffe, begünstigte wesentlich deren weltliche Behandlung und öffnete vor allem der deutschen Sprache Thür und Thor[50]).

20. Zurücktreten des ursprünglichen liturgischen Chors.

Zweierlei ist demnach in der Entwicklung der Spiele unzertrennlich miteinander verbunden, die allmähliche Entfremdung von der kirchlichen Überlieferung und dem liturgischen Stil — und das Eindringen und Überhandnehmen der deutschen Sprache. Nun ist

der liturgische zweigeteilte Chor aber, wie gesagt, die Wiege der Osterfeiern und damit aller andern Spiele; sobald diese also nicht mehr so fest auf der alten kirchlichen Grundlage fussen, muss auch der Chor in seinen Funktionen zurücktreten — und wirklich bestätigt sich das an den Oster- und Passionsspielen.

21. Nachweis dieser Thatsache an den Spielen. Gründe.

In dem fast durchweg lateinischen Klosterneuburger Osterspiel (Hds. v. 13. Jahrh.), von dem nur der Anfang erhalten ist[51]), beginnt die Spielordnung mit den Worten: Primo producatur Pilatus cum responsorio ‚Ingressus Pilatus'. Et sedeat in locum suum praedeterminatum — der Chor leitet also das Ganze ein, indem er die Darsteller durch seinen Gesang einführt[52]); die Spielordnung endigt mit der Anweisung: Et populus universus iam certificatus de Domino, cantor sic imponit ‚Christ ist erstanden'. Mit dem Klosterneuburger Osterspiel steht auf einer Stufe das Benediktbeurer Passionsspiel[53]). Die lateinische Spielordnung beginnt: Primitus producatur Pilatus et uxor sua cum militibus in locum suum. Deinde Herodes cum militibus suis, deinde Pontifices, tunc mercator et uxor sua, deinde Maria Magdalena . . .

‚Ingressus Pilatus' (dies singt natürlich der Chor).

Ausserdem singt er an mehreren Stellen erklärende Sätze aus dem Evangelientext:

das ‚Accessit ad pedes'[54]), wodurch die Krämerscene (VII) mit der Gastmahlsscene (VIII) verbunden wird;

das ‚Videns dominus flentes sorores Lazari'[55]), wodurch die Pause ausgefüllt wird, während welcher der Herr weinend vor dem Grabe des Lazarus steht;

das ‚Et produit ligatis'[56]), das die Auferweckung des Lazarus (IX) mit dem Verrat des Judas (X) verbindet;

das ‚Ab ipso die cogitaverunt'[57]), das das Verhör vor Caiphas (XIV) mit dem Verhör vor Pilatus (XV) verbindet.

Hier wird der Chor mit ‚chorus' oder ‚clerus' bezeichnet; ist also noch derselbe, wie in den Osterfeiern, den Gerbert in seiner Beschreibung des Klosterritus der Osterfeiern[58]) ebenfalls ‚clerus' oder ‚chorus'[59]) nennt.

Man gehe einen Schritt weiter in die zweite Gruppe der Oster- und Passionsspiele (lateinisch-deutsch), und man wird sich überzeugen, dass in ihnen der Chor von seiner ursprünglichen Bedeutung schon eingebüsst hat — und das ist natürlich, denn die eindringende deutsche Sprache verstärkt, wie schon gesagt, das Dramatische; die Handlung wird nicht nur erweitert, sondern auch in

ihren Einzelheiten sorgfältiger ausgearbeitet, und die Charakterzeichnung vervollkommnet sich[60]). Damit bekommen natürlich die darstellenden Personen mehr Leben und Selbständigkeit, sodass sie für ihr Spiel der erklärenden Beihülfe des Chors meist entbehren können. Der vollständige Sieg der deutschen Sprache gestaltet schliesslich die Aufführungen so ausgesprochen dramatisch, dass ein verbindender vom Chor gesungener Text ganz überflüssig wird[61]).

22. Übergang der Obliegenheiten jenes Chors an einzelne Agierende.

Einen Beleg für die Richtigkeit der eben ausgesprochenen Behauptung bietet das bekannte ‚Currebant duo simul'. Während es früher vom Chor gesungen wird, um die Vorwärtsbewegung der Jünger gegen das Grab hin zu erläutern, singen es nun die Apostel selbst, indem sie den früher nur angedeuteten Wettlauf wirklich ausführen; so geschieht es im Innsbrucker Osterspiel[62]) und im Erlauer[63]), die beide neben dem lateinischen Text den erklärenden deutschen haben; im Wiener Osterspiel, das ohne Zweifel nach dem Innsbrucker gearbeitet ist, und zwar mit gänzlicher Fortlassung des lateinischen Textes[64]), fehlt dagegen das ‚Currebant duo' ganz; dafür ist aber die Wettlaufscene viel mehr ausgeführt und ins Komische gezogen (Petrus verrenkt sich während des Laufens ein Bein und muss nachhinken)[65]). Dem Chor wird also jener Satz abgenommen und den Personen übertragen, deren Handlung er, weil sie nur angedeutet wurde, früher zu erläutern hatte; schliesslich fällt er auch in dieser Form fort, weil die durch die deutsche Sprache herbeigeführte detaillierte Gestaltung der entsprechenden Scene eine Erklärung überflüssig macht. Auch bei dem obenerwähnten einführenden Satz ‚Ingressus Pilatus', den ursprünglich der Chor zu singen hat, ist das entschiedene Hervortreten der darstellenden Personen zu Ungunsten jenes zu verfolgen. Im Innsbrucker Osterspiel führt sich Pilatus, der im entsprechenden Kostüm, von seinen Rittern begleitet, erscheint, selbst durch den Gesang des ‚Ingressus' ein[66]), dem er sogleich das gesprochene ‚Ich bin Pilatus genannt' hinzufügt — ebenso im Erlauer V[67]); das Wiener Osterspiel dagegen, das, wie eben erwähnt, ganz deutsch ist, entbehrt dieser ausdrücklichen Selbsteinführung des Pilatus ganz (einer seiner Ritter macht ihm Platz und beruft sich dabei auf den hohen Rang seines Herrn)[68]).

23. Übernahme der] Pflichten des Chors: a) durch den Expositor oder Exegeten.

Überflüssig gemacht wurde der einleitende oder verbindende Chorgesang auch durch die Rollen der Exegeten, Expositoren, Präkursoren oder Repräsentatoren, die zum grossen Teil die Funktionen des Chors übernahmen.

Es ist oben schon erwähnt, dass die Spiele früh erweitert

wurden, obwohl dies nur in beschränktem Masse geschehen konnte, solange der Schauplatz für die Aufführung die Kirche war, dass ferner die Geistlichkeit, um trotz des Eindringens der deutschen Sprache den rein geistlichen Charakter der Darstellung zu wahren, den für die Schaulust des Volkes berechneten Spielen exegetische Färbung gab[69]). Um nun dem Publikum, das also nicht allein unterhalten, sondern auch belehrt werden sollte, Inhalt und Bedeutung des Spiels von vornherein klarzulegen und dies durch eine Ermahnung würdig zum Abschluss zu bringen, führte man die Rolle des Expositors oder Exegeten ein, die durch das Gewicht der in ihr dargestellten Persönlichkeit dem Volke mehr imponieren musste als der Chor. Diese Rolle wird in der älteren Zeit typischen Gestalten der Tradition, besonders dem heiligen Augustinus zuerteilt, dessen Erscheinen im geistlichen Schauspiel überhaupt mit dem Beginn der synoptischen Behandlung zusammenfällt[69a]).

So erscheint der Kirchenvater in dem Original der Frankfurter Dirigierrolle (14. Jahrhundert)[70]). Aber weit umfangreicher ist seine Aufgabe im St. Gallener Passionsspiel[71]). Zunächst spricht er einen Prolog, in dem er den Inhalt des Spiels andeutet, zur Aufmerksamkeit auffordert und den Gegenstand der beiden ersten ‚reden'[72]) bezeichnet; in derselben Weise leitet er den zweiten[73]) grösseren Abschnitt der Handlung ein und den dritten und vierten[74]), giebt einmal direkt zum Spiel, das er unterbricht, eine Erklärung[75]) und eröffnet dann noch verschiedene Male neue Scenen, indem er entweder auf das Kommende hinweist oder das zuletzt Dargestellte abschliesst und unmittelbar darnach zum Folgenden überleitet. So hebt er vor der Abendmahlsscene ausdrücklich die Bedeutung des heiligen Abendmahls hervor, erinnert an seine Einsetzung und thut besonders der Verwandlung und ihrer Wiederholung im Messopfer Erwähnung[76]). An Judas' Verzweiflungstod knüpft er eine allgemeine Betrachtung, in welcher er erklärt, dass selbst der ärgste Sünder auf Gottes unendliche Gnade hoffen könne[77]), und erläutert an einer andern Stelle im Anschluss an das eben dargestellte Verhör Jesu durch Herodes die Weigerung des Herrn, vor jenem ein Wunder zu thun[78]). Endlich vergegenwärtigt er den Zuschauern vor der Kreuzigungsscene[79]) das Herzeleid Mariä um ihren Sohn recht eindringlich, obwohl dies vor der Marienklage[80]) schon in ähnlicher Weise geschehen ist. Das ist recht bezeichnend für die Rolle des Kirchenheiligen; denn dadurch wird die Gottesmutter, entsprechend ihrer Stellung in der Kirchenlehre, zu einer Hauptperson

im Spiel; ebenso charakteristisch sind ferner jener Hinweis auf das Messopfer — er vermittelt den Zusammenhang zwischen Tradition und Evangelium — und die beiden Erläuterungen zu der Heilung des Blinden und der Weigerung Jesu — sie ‚entschuldigen' gleichsam in naiver Weise einen Vorgang, der dem urwüchsigen Sinne des Volkes nicht genehm sein konnte, weil es in seiner natürlichen Auffassung das Gegenteil davon erwarten durfte.

Aber dies Auftreten des Exegeten am Schlusse einer fertigen Handlung hat augenscheinlich mit der fortschreitenden Technik der Spiele noch einen andern Zweck bekommen, als den, welchen es ursprünglich gleich dem Prolog des ganzen Spiels verfolgt haben mag. Sobald nämlich die Gesamthandlung sorgfältiger ausgearbeitet wurde, ergab sich auch von selber die Notwendigkeit, ihre einzelnen Glieder fester untereinander zu verbinden. Dies aber wurde durch das gewaltige Anschwellen des Stoffs, der die mannigfachsten Gegensätze von Ort und Zeit in sich vereinigte, bedeutend erschwert. Man musste also, da man über die Möglichkeit theatralischer Illusion auf der mittelalterlichen Bühne so gut wie garnicht verfügte[80a]) und doch schon mit einem gewissen Urteilsvermögen des an die dramatische Darstellung bereits gewöhnten Volkes zu rechnen hatte, auf andere Weise versuchen, jene Gegensätze wenigstens zu mildern; und das konnte nicht besser geschehen, als wenn man die Zuschauer von einer Scene zur andern hinüberleitete und sie dabei zugleich die aus der örtlichen und zeitlichen Verschiedenheit sich ergebenden Unwahrscheinlichkeiten vergessen liess. Nun war aber gerade die Figur des Augustin, weil er die höchste kirchliche Autorität darstellte, durchaus dazu angethan[81]), die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu vereinigen, um ihr dann eine bestimmte den Intentionen des Spieles entsprechende Richtung zu geben. So wurden die Zuschauer veranlasst, schon gespannt auf das Kommende zu sehen, ehe es noch zur Darstellung gelangte — und darüber vergassen sie, dass jenes, obwohl zeitlich und örtlich von dem eben Dagewesenen weit abliegend, sich doch mit ihm auf demselben Schauplatz vor ihren Augen abspielen musste[82]).

Aus alledem geht zur Genüge hervor, dass sich die Thätigkeit des Expositors immerhin in Bezug auf die Verbindung der Handlungen und ihre Erläuterung mit der des Chors in den älteren Spielen deckt, und wenn auch insofern dem Kirchenvater oft eine untergeordnete Aufgabe zuteil wird, als er im Anschluss an seine lehrhaften Reden durch eine formelhafte Ermahnung Stille zu gebieten

hat[83]), so sind wir doch durchaus nicht berechtigt anzunehmen, dass dadurch das Gewicht jener Rolle herabgedrückt wurde — im Gegenteil wird das Gebot des Schweigens aus dem Munde des Heiligen doppelt eindringlich gewirkt haben.

24. b) durch den Präkursor oder Proklamator.

Weit besser passt eine derartige rein äusserliche Aufgabe in die Rolle des Präkursors oder Proklamators, die ihre Entstehung der weiteren Entwicklung der Spiele nach der weltlichen, populären Seite hin verdankt. Sobald nämlich mit dem 14. Jahrhundert die Aufführungen das Gotteshaus oder seine allernächste Umgebung verliessen, entfaltete sich, wie gesagt, alles, was vorher durch die örtliche Beschränkung eingeengt und gebunden war, zu lebensvoller Breite und Ungebundenheit. Auf den grossen freien Plätzen stand das zuschauende Volk nicht mehr ausschliesslich unter dem Banne der kirchlichen Autorität; es wollte mehr Augenweide haben, nicht den Bericht einer packenden Begebenheit hören, sondern ihr Werden durch Handlungen sehen; Laien, von denen jeder wirklich mitthun wollte, drängten sich zu den Spielen, und da sich ihre Teilnahme nur durch Reden bethätigen konnte, sie selbst aber nur der deutschen Sprache mächtig waren, so wurden deutsche Scenen, für die Laiendarsteller und die Schaulust des Volkes zugleich berechnet, in grosser Anzahl an den vorhandenen Kern der Spiele angefügt, aus denen das Lateinische fast ganz schwand. Alles Erdenkbare wurde herangezogen und dramatisch gestaltet. Damit dehnte sich natürlich auch der Bühnenraum aus — aber in Bezug auf die Bühnenmittel selbst, d. h. die Mittel, welche die althergebrachten gar zu handgreiflichen Verstösse gegen Ort und Zeit zu verdecken imstande gewesen wären, wurde kaum ein Fortschritt gemacht. Man legte das ganze Gewicht der Ausstattung in die Eröffnung der Spiele, die nunmehr prozessionsartiges Aussehen[84]) bekamen — so wusste ihnen die Kirche zum zweiten Mal den geistlichen Charakter zu wahren, obwohl sie längst die Trennung von der liturgischen Grundlage zugelassen und der Schaulust des Volkes die ausgedehntesten Zugeständnisse gemacht hatte. Mit gewaltigem Gepränge zogen die gesamten Spieler, gruppenweise geordnet, in feierlicher Prozession auf die Bühne und nach Beendigung der Aufführung wieder von dort zurück. Ihnen voran schritt der Präkursor oder Proklamator[85]), geleitete die Darsteller, wies ihnen ihre Plätze an und stellte sie auch wohl den Zuschauern vor[86]); zugleich sprach er meistens einen Prolog, der Zweck und Inhalt des Spiels auseinandersetzte, und verband damit eine Aufforderung zum Schweigen,

wobei er nicht selten denen, welche das Spiel stören sollten, Strafe androhte[87]). Zum Schlusse trat er gewöhnlich noch mit einem Epilog auf, worin er es den Zuschauern einschärfte, sich das Ebengesehene zu Herzen zu nehmen und so für ihr geistliches Wohl zu sorgen, dann aber gesittet und ruhig nach Hause zu gehen. Am umfassendsten ist die Rolle des Proklamators im Alsfelder Passionsspiel. Hier giebt er zu Beginn des Ganzen in einem Prolog die Exposition des Spiels, worauf der Regens[88]) (Regisseur) den erbaulichen Zweck der Aufführung hervorhebt und zum Schweigen auffordert. Dann folgt ein zweiter Prolog des Proklamators[89]), in dem er diese Aufforderung wiederholt und im Übertretungsfalle Strafen der weltlichen Obrigkeit in Aussicht stellt. Worte desselben Inhalts spricht er nach dem erten Teufelsspiel[90]) zu Anfang der eigentlichen geistlichen Darstellung und noch einmal am Schlusse eines zweiten Teufelsspiels[91]). Augenscheinlich war es also nach derartigen komischen Intermezzos, die in das ernste Spiel eingeschoben wurden, durchaus geboten, die Zuschauer erst zur Ruhe und Sammlung zu bringen. Den ersten Tag beschliesst der Proklamator[92]), indem er das Ende der Aufführung ankündigt, zum ernsten Nachdenken auffordert, auch den Inhalt der Fortsetzung am zweiten Tage kundgiebt und dazu einlädt. Dann eröffnet er den zweiten Tag[93]) mit einem Prolog, der Exposition, Belehrung und Ermahnung zum Schweigen enthält, und beschliesst ihn gleich dem ersten[94]). Auch am dritten Spieltage tritt er zu Beginn der Aufführung vor die Zuschauer[95]) und ermahnt diese am Schlusse[96]) des Ganzen, das Ebengesehene zu beherzigen und dies durch Andacht und Gebet zu bezeugen[97]).

Man sieht, im grossen und ganzen gleicht die Rolle des Proklamators der des exegesierenden und exponierenden Kirchenheiligen, nur dass in ihr der erbauliche Zweck hinter dem der äusseren Leitung und Anordnung mehr zurücktritt; auch zur Verbindung einzelner Abschnitte der Handlung kann sie dienen, wenn man von dem durch Epilog und folgenden Prolog zwischen ganzen Tageswerken hergestellten Zusammenhang absieht —: das lehrt im Alsfelder Passionsspiel der durch den Proklamator vermittelte Übergang von der Teufelsscene, die das ganze Spiel eröffnet, zu der eigentlichen Darstellung des Evangeliums, die mit der Taufe Christi beginnt, und der Übergang von dem zweiten Teufelsspiel zur Versuchung des Herrn[98]).

Es erinnert dies wenigstens an eine Vermittlung einzelner

Handlungen, wie sie früher allein dem Chor oblag[99]); in der Einführung und Vorstellung der Spieler aber und in dem Beschluss des Ganzen kommt der Präkursor jenem sogar sehr nahe.

25. Weiterer Nachweis der eben festgestellten Thatsachen an den Oster- und Passionsspielen.

Aus alledem ergiebt sich, dass der Chor, der ursprünglich in der obenerwähnten Weise selbständig neben den Spielern fungierte, allmählich von seiner Stellung verdrängt wurde, weil er seine Pflichten an die Rollen abtreten musste, welche die auf eine Person vereinigte Autorität repräsentierten. Eine solche war aber bei der steigenden Popularität der Spiele nicht nur vom rein praktischen Standpunkte der Ordnung aus geboten, sondern sie empfahl sich auch, weil sie zugleich die Einheitlichkeit und Geschlossenheit der ganzen Darstellung wesentlich förderte.

Im Trierer Osterspiel, dem ältesten der ersten Gruppe, beschliesst der Chor noch nach Art der Osterfeiern das Ganze, indem er die Sequenz ‚Victimae Paschali' anstimmt; auch Erlau III eröffnet er noch mit dem Responsorium ‚Et cum transisset sabbatum' und beendet es mit dem ‚Te deum laudamus'. Dagegen fehlt er schon vollständig in den erweiterten Osterspielen der zweiten Gruppe, die Proklamatoren haben, oder in denen sich die Spieler selbst einführen, nämlich im Erlau IV und V, im Innsbrucker und im Wiener Osterspiel. Spärlich ist der Chorgesang im Redentiner Osterspiel vertreten, in dem es sich wahrscheinlich nicht mehr um jenen selbständigen Chor der Osterfeiern handelt. — Unter den Passionsspielen zeigt das Benediktbeurer den Chor, wie bereits erwähnt, noch in seiner vollen Geltung; aber schon im Wiener Passionsspiel[100]), das nicht viel jünger ist als jenes und ohne Zweifel mit ihm im Zusammenhang steht, ist er geschwunden; ebenso im St. Galler, wo er dem Expositor Platz macht.

26. Gesamtchor aller Mitspieler.

Und doch tritt in dem Spiel der Frankfurter Dirigierrolle, das in seinem ersten Teil nach Anlage und Wortlaut mit dem St. Galler Passionsspiel übereinstimmt[101]), neben dem Expositor Augustinus ein Chor auf, in dessen Gesang sich der erzählende Bibeltext, der sonst schon zur Handlung gestaltet zu werden pflegt, noch in grosser Ausführlichkeit erhalten hat; dass es sich hier nicht um den frühern Chor handelt, beweisen die Bezeichnungen ‚personae universaliter cantabunt antiphonam' oder ‚personae cantabunt', mit denen die einzelnen Sätze des Textes citiert sind; diese werden vielmehr von den gesamten Mitspielern zugleich gesungen sein, die als mächtiger geschlossener Chor wirkten. Was die Veranlassung gegeben hat, diesen Gesamtchor in das Spiel einzuführen, ist mit Bestimmtheit

nicht nachzuweisen; man hätte nach Analogie des St. Galler Passionsspiels den Augustinus als Vermittler der einzelnen Handlungen erwarten sollen; dieser aber tritt im Frankfurter Passionsspiel nur als Prologist und Conclusor auf, während seine übrige Thätigkeit durch den Gesamtchor oder Chor aller Gruppen [101a]), wie man ihn auch mit Recht nennen könnte, ersetzt wird. Man darf aber wohl annehmen, dass bei dem gewaltigen Umfange des Spiels und der entsprechenden Grösse des im Freien befindlichen Spielplatzes sich das Bedürfnis geltend machte, den Gesang des erklärenden Bibeltextes recht weit und kräftig zu Gehör zu bringen, und das konnte am besten durch einen so starken Chor geschehen — zudem konnten auch alle Mitspieler den lateinischen Text singen, denn in dem der Frankfurter Dirigierrolle zu Grunde liegenden Spiele traten nur Stiftsschüler auf [102]), die des Lateinischen mächtig waren, und gerade durch den engen Anschluss an die Bibel wurde der Charakter des Ganzen als eines geistlichen Schulspiels vortrefflich gewahrt, sodass das Original der Dirigierrolle dem Benediktbeurer Passionsspiel nahe steht. Auch das Alsfelder Passionsspiel hat noch den erklärenden und verbindenden Bibeltext, der von einem Chor (einfach mit ‚chorus' bezeichnet) gesungen wird; da nun als Vorlage für jenes Spiel das Frankfurter diente [103]), die Chorgesänge aber zum grossen Teil in beiden miteinander übereinstimmen, ist man wohl zu der Annahme berechtigt, dass der ‚chorus' des Alsfelder Passionsspiels auch der Gesamtchor aller Spieler sei, der sich umsomehr empfahl, als dieser ludus den Frankfurter an Umfang und Raumentfaltung noch bedeutend übertraf. Auch an dem Chorgesang zu Beginn des Zehnjungfrauenspiels [104]) werden alle Mitglieder beteiligt gewesen sein. L. Bechstein erklärt die betreffende scenische Angabe: Corus cantat Responsorium: homo quidam fecit — so: ‚Chor des Volks singend: Es war ein Mann, der machte ein grosses Mahl' [105]). Nun kann aber das zuschauende Volk nicht den lateinischen Text des Evangeliums (Luc. 14, 16—24) gesungen haben, da doch sonst seine Teilnahme an der Feier sich auf ein deutsches Kirchenlied beschränkt [106]). Richtiger sagt also R. Bechstein zu dieser Stelle: ‚der Chor, wahrscheinlich der gesamte Chor, stimmt den lateinischen Gesang aus dem Lukas an' [107]) — Allgemeiner Chorgesang findet sich auch in der Spieleröffnung des Heidelberger Passionsspiels. Hier heisst es:

Zcum erstenn werdenn die persom des spiels herlichenn vnnd erlichenn in einer procession vff das gerüste gefürtt vnnd itzlicher

an seinen sesse gesetzt. Als dan hebtt MENLICHE an zcu singenn die antieffen: ‚Veni sancte spiritus‘.

27. Herausbildung andrer Chorgruppen neben dem ursprünglichen Chor.

So erhielt sich bis in die spätere Zeit hinein, wenn auch oft nur in Resten seiner ursprünglichen Gestalt, der Chorgesang, der den Spielen immer noch einen gewissen Zusammenhang mit der alten Überlieferung wahrte und ihnen den geistlichen Charakter sicherte, und seine Spuren konnten nicht durch andere ähnlichgeartete Bestandteile der dramatischen Darstellung verwischt werden, nämlich durch die mannigfachen übrigen Sängergruppen, die sich allmählich neben dem ursprünglichen Chor herausbildeten, bis sie schliesslich fast gleichberechtigt neben ihm standen und ihn in seiner Thätigkeit ersetzen konnten. In ihrer beschränkenden Einwirkung auf die Stellung des Chors dürfen sie also zugleich mit den Rollen des Expositors und Proklamators genannt werden: wie diese verdanken sie ihre Entstehung dem Streben nach dramatischer Vervollkommnung der Darstellung. Ihr Ursprung reicht bis in die Osterfeiern zurück und liegt wahrscheinlich in der Sitte begründet, dass die Aufführenden im prozessionsartigen Zuge dem Orte der Kirche zuschritten, der das Grab des Erlösers darstellte, wobei unter Führung des Engels die drei Marien, dann die beiden Apostel nebeneinander gingen, sich dann auf die ihnen angewiesenen Plätze begaben und sich von hier aus an der ursprünglich einfachen Handlung durch Vorwärts- und Zurückbewegung beteiligten [108]). Mit der Erweiterung dieser Handlung und ihrer wachsenden dramatischen Gestaltung wuchs natürlich auch die Zahl der Personen, die in den einfacheren Osterspielen freilich noch gering blieb, bald aber durch die neuhinzutretenden Scenen immer mehr anschwoll; und zwar brachte jede neue Hauptperson eine grössere Anzahl von Spielern mit sich. Bald zeigte sich der Herr, den man anfangs darzustellen sich scheute, dann aber in der Erscheinungsscene auf die Bühne brachte, als Auferstehender in voller Majestät, und aus dem einen Engel oder den beiden, die früher am Grabe sassen, wurden mehrere; sie scharen sich als Diener und Begleiter um den Erlöser, den lebendigen Mittelpunkt des Ganzen, und wirken an den hervorragendsten Stellen der Spiele als bedeutendste aller jüngeren Chorgruppen - ; über ihre sonstigen Aufgaben weiter unten. Die Hinzunahme der Person des Pilatus führte zur Gruppe der Ritter, die seine Begleitung bilden; eine weitere wurde aus den Juden, die das Grab bewachen lassen und mit Pilatus unterhandeln. Dazu kam dann die der Seelen in der Vorhölle, welche den hinabfahrenden

Heiland begrüssen und von ihm erlöst werden, und die der Teufel, welche sich um Satan als ihren Herrn und Gebieter scharen. Jede dieser Gruppen wirkt, nach Art eines Chors singend, sodass man sie wohl als besondere Chorgruppen bezeichnen darf.

Zu ihrer Entstehung und Ausbildung trugen aber ganz besonders die Passionsspiele bei, weil diese von vornherein für dramatische Gestaltung weit geeigneter waren, als die Osterspiele[110]). Der Herr, dessen ganzes Leben und Wirken zur Darstellung gelangte, wird von seinen Jüngern begleitet, desgleichen Johannes der Täufer; den Herodes umgiebt gleich Pilatus ein glänzendes Gefolge; selbst die Personifizierung der jüdischen Religion gegenüber der christlichen, die Synagoga, tritt mit ihren Anhängern als Chorgruppe auf[111]).

28. Verdrängung des ursprünglichen Chors durch die kleineren Chorgruppen.

Die ganze primitive Bühneneinrichtung des Mittelalters führte schon an und für sich zur Bildung von Spielergruppen. Denn weil die Personen nicht je nach ihrer Beteiligung an der Handlung nacheinander auftraten, sondern, nachdem sie den Spielplatz im geordneten Zuge erreicht hatten, alle zugleich auf ihm Aufstellung nahmen, so war es natürlich, dass man sie möglichst übersichtlich und doch zugleich malerisch zu placieren versuchte, und das geschah am besten durch gruppenweise Anordnung, wobei sich jede Gruppe an eine Hauptperson anlehnte, der sie zugleich als Staffage diente. So lange die Spiele noch im Gotteshause zur Aufführung kamen, hielt sich neben den kleineren Chorgruppen noch der Chor der Geistlichen[112]). Als aber die Spiele die Kirche verliessen und auf grössere öffentliche Plätze verlegt wurden, als damit das zuschauende Volk, von jedem Zwange befreit, volle Befriedigung seiner Schaulust forderte und die siegende deutsche Sprache die Entwicklung des Dramatischen so sehr begünstigte, dass zahlreiche Laien zur Aufführung zugelassen werden mussten —, da kamen natürlich die kleineren Chorgruppen immer mehr zur Geltung. Hatte doch der Chor der Geistlichen, der ehedem — man kann wohl sagen — eine vermittelnde Stellung zwischen den Spielern und den Zuschauern einnahm[113]), nunmehr, wo alles zur dramatischen Gestaltung hindrängte, keine eigentliche Berechtigung mehr; er konnte, da die darstellenden Personen schon alle in einer — wenn auch primitiven — Maske auftraten und sich alle selbständig an der Handlung beteiligten, als einzig neutrales Element der Darstellung keine theatralische Illusion mehr erwecken und musste daher das Interesse des Volks, das über dem Sinnlichen das Geistliche vergass, ein-

büssen[114]). Dieses Interesse aber vereinigte sich nun auf die kleineren Chorgruppen, die schon in ihrer äusseren Erscheinung der Auffassung des Volks näher standen und die Schaulust mehr anregten, weil ihre Mitglieder fortwährend in die Handlung mit eingriffen, was bei dem ursprünglichen Chor nicht der Fall war. Am grossartigsten entfalteten sich die kleineren Chorgruppen, sobald die Spiele ganz prozessionsartigen Charakter annahmen. Unter Trompetenschall[115]) wurden die Darsteller, pomphaft kostümiert und in vorgeschriebener Ordnung[116]) einherziehend, von dem voranschreitenden Herold, dem Präkursor oder Proklamator auf die Bühne geleitet und hier nach der kirchlichen Rangordnung aufgestellt[117]).

29. Anordnung der Gruppen auf der Bühne.

Schon seit den Osterfeiern her hatten die Spieler ihre festen Plätze, auf denen sie während der Aufführung standen, um sich nur dann auf den vorderen Teil der Bühne zu begeben, wenn die Wichtigkeit ihrer Rolle es verlangte, dass sie sich den Zuschauern recht deutlich zeigten[118]). Dieser Gebrauch erhielt sich, und so blieben auch später die Gruppen während der Dauer des ganzen Spiels an demselben Platz, der ihnen von vornherein angewiesen wurde; jede von ihnen besetzte ihre ‚Burg' (palatium, castrum), wobei die Hauptpersonen einen Sitz (thronus, sedes) einnahmen, von dem sie sich erhoben, sobald die Reihe zu sprechen an sie kam. Bei einfacheren Handlungen blieben Gruppen und einzelne Personen an ihrem Platz und sprachen von dort aus; hatten sie mit entfernteren Spielern zu agieren oder an einer komplizierteren Handlung teilzunehmen, so veränderten sie ihren Platz, schritten zu ihren Spielpartnern oder begaben sich auf den mittleren Teil der Bühne, um den die ‚Burgen'[119]) herumlagen, auf ‚die gemeine Burg' d. h. denjenigen Raum, auf dem in den Osterfeiern und den einfachern Osterspielen das sepulchrum lag, auf dem sich dann die Wächter- und Grabesscenen, später aber alle grössern Scenen abspielten —; er enthielt auch alle diejenigen Örter, welche nicht, wie der Himmel, die Hölle, das Haus des Herodes oder Pilatus und die Synagoge ohne weiteres mit einer Hauptperson und ihrem Gefolge in Verbindung zu bringen waren und von diesen also nicht ohne die augenfälligste Unwahrscheinlichkeit in Bezug auf örtliche oder zeitliche Zusammengehörigkeit hätten besetzt werden können[120]). Solche Örter hat die Ordnung des Donaueschinger Passionsspiels im Auge, wenn sie nach Aufzählung der gesamten ‚hüsser und höff' zum Schlusse noch ‚ein gemeine burge' erwähnt[121]), ‚dar in man kront, geislet, das nachtmal und ander ding vollbringt', d. h. solche Hand-

lungen, die wegen der gewaltigen Zahl der erforderlichen Plätze und wegen des Mangels an jeglicher Theatermaschinerie nicht auf einem eigens dafür hergerichteten besonderen Raum stattfinden können. Die ‚Burgen', welche in der früheren Zeit den grösseren Teil des Schauplatzes einnahmen, später aber mehr Raum für die Mittelbühne freiliessen, waren sicherlich so angelegt, dass die einzelnen Personen oder Gruppen, die im Verlaufe der Aufführung gemeinsam an einer Handlung teilzunehmen hatten, bequem zu einander gelangen konnten; dabei aber suchte man es zugleich so einzurichten, dass Örtlichkeiten, die um der Wahrscheinlichkeit willen nicht allzufern von einander gedacht werden durften, auch durch Plätze veranschaulicht wurden, welche leichte Verbindung unter sich hatten. Immerhin muss aber doch die unausgesetzte Platzveränderung während der Aufführung, die besonders in den personalreichen Spielen unvermeidlich war, selbst den durchaus nicht verwöhnten Spielordnern von vornherein Unbehagen verursacht und das Publikum zerstreut und abgelenkt haben. Das beweisen die deutlichen Bemühungen, allen den Mängeln zu begegnen, welche die gleichzeitige Aufstellung aller Spieler, die Verlegung aller in ein und demselben Stück vorkommenden Örtlichkeiten auf den einen Bühnenraum und das Fehlen jeglicher Theatermaschinerien mit sich brachte, die einen Wechsel der Scenerie zu ermöglichen imstande gewesen wären. Bei der rohen Bühnentechnik jener Zeit, die kaum eine Spur der Mittel kannte, durch welche heutzutage die theatralische Illusion hervorgerufen wird [122]), war natürlich nicht daran zu denken, jene Mängel, welche besonders in der Unwahrscheinlichkeit örtlicher und zeitlicher Veranschaulichung beruhten, gänzlich abzustellen; aber man konnte, wie oben schon angedeutet [123]), wenigstens versuchen, die gröbsten Verstösse gegen Ort und Zeit vergessen zu machen. Das war einst schon eine Aufgabe des Chors der Geistlichen; auch die Rollen des Expositors und Proklamators waren zu dem Zweck erweitert [124]); ihm dienen auch die kleinen Chorgruppen, deren Funktionen denen des ursprünglichen Chors also durchaus analog sein müssen. Zum Beweise dafür möge ein Überblick über den ersten Tag des Alsfelder Passionsspiels dienen, das die ebenerwähnten drei Faktoren nebeneinander aufweist, wobei nur der Gesamtchor, wie erwähnt, den früheren Chor der Geistlichen ersetzt.

30. Die Obliegenheiten der kleineren Chorgruppen gleichen denen des ursprünglichen Chors — nachgewiesen am Alsfelder Passionsspiel.

Die Aufführung des ersten Spieltages nimmt folgenden Verlauf: Nachdem alle Personen in üblicher Weise die ihnen angewiesenen

Plätze eingenommen haben und ein Engelchor Schweigen geboten, tritt der Proklamator auf die Mittelbühne, exponiert den ersten Teil des Spiels und fordert zur Andacht auf[125]). Darauf wendet sich der Ludi regens an die Zuschauer, legt ihnen die hohe Bedeutung des Spiels ans Herz und ermahnt sie noch einmal zum Schweigen, worauf er das ‚Veni sancte spiritus' anstimmt, in das der Gesamtchor einfällt[126]). Nun schreitet der Proklamator zum zweiten Mal vor, gebietet Stille und droht etwaigen Störenfrieden mit der Strafe der Obrigkeit[127]). Es folgt dann das eigentliche Spiel: Lucifer besteigt das Fass[128]), von dem eben der Proklamator seinen Prolog gesprochen[129]), und damit beginnt:

I. 132—459. Die Beratung der Teufel zur Verhinderung der Erlösung. (1. Teufelspiel.) — *Die Teufel erscheinen corisando et cantando* und gehen ebenso ab.

---

3. Prolog des Proklamators (gleich dem zweiten).

Johannes Baptista exeat de deserto cum discipulis, cantans . . . .

II. 464—535. Johannes der Täufer. Taufe Christi.
- Jhesus surgit e loco suo et vadit ad Johannem.
- Johannes et Jhesus sint in medio ludi.
- Chorus cantat . . . et Joh. Bapt. aspergit aquam super personam salvatoris.
- Jhesus venit ad locum deputatum.

Hoc finito chorus cantat . . . interim Joh. Bapt. vadit ad Herodem cantando.

III. 535—619. Johannes und Herodes: Johannes ermahnt Herodes, von seines Bruders Weib zu lassen.

529. Hoc dicto chorus cantat . . .; Finito cantu Joh. recedit paulatim vertens se ad populum — —. Finito rigmo sit in loco suo primo, ita ordinetur. Post hoc cantetur . . .; Deinde Luciper cum suis exeunt de inferis cum horribili clamore . . .

IV. 620—697. Beratung der Teufel gegen Johannes.

V. 698—831. Satan und die Frau des Herodes; er stachelt sie an, dem Johannes nach dem Leben zu trachten; auf ihr Zureden lässt Herodes Johannes in den Kerker werfen.

VI. 832—877. Johannes sendet seine Jünger zu Jesu.

Iam itaque convivium Herodis incipit.

VII. 878—1039. Gastmahl des Herodes; Tanz der Tochter; Enthauptung des Johannes auf Anstiften des Satanas.

Et tunc preparant mensam, *et interim Judei vel diaboli corisant.* Während sie sich setzen — chorus cantat .... Et sic sedentibus et epulantibus *Sinagoga cantat.*

VIII. 1040—1137. Frohlocken der Teufel —; sie holen Mutter und Tochter Herodias zur Hölle.
(2. Teufelspiel.)

Et sic omnes cum impetu currunt ad infernum. His omnibus peractis praedicator insinuat omnia ista praescripta populo materna linguagione (Trennung des komischen Teufelspiels vom Fortgang der Evangeliendarstellung). Finito sermone salvator ducitur in desertum per angelos. Chorus cantat ... Duo angeli ducunt Jhesum cum responsorio, et cum pervenerint ad desertum etc.

IX. 1137—1197. Jesus wird von Satanas in der Wüste versucht.

Hoc dicto chorus cantat ... et angeli accedunt e converso ad Jhesum. Interea salvator videns Petrum et Andream, qui stant a longe, vocabit eos ad postulatum dicens ...

X. 1199—1255. Berufung der Jünger:

1. des Petrus und Andreas — Petrus und Andreas gehn zum Herrn; chorus cantat — . .; salvator cum his duobus procedens ulterius et videns Mattheum, Bartholemeum, Thomam, et dicit.
2. des Matthäus, Bartholemäus etc. — cum his salvator iterum procedit et videns ...
3. des Jakobus, Johannes etc.

His omnibus completis *cantabunt apostoli responsorium* .... Istis itaque secundum ordinem peractis dicit Jhesus discipulis ....

Salvator manet hic stare cum discipulis *et angeli canunt ‚Silete'.* Deinde Herodes dicit . .

XI. 1253—1288. Reden des Herodes und des Pilatus, worin sie sich den Zuschauern als König und Richter vorstellen.

XII. 1289—1298. Jesus verkündet seine bevorstehenden Leiden und die Absicht nach Jerusalem zu gehn.

Et sic vadunt per parvum spacium, ubi inveniunt fontem.

XIII. 1299—1412. Jesus und die Samariterin am Brunnen.

Der Herr schickt die Jünger zur Stadt voraus — — et sic vadunt ab eo per aliquod spacium. Salvator sedens super fontem. *Angeli canunt ‚Silete'*; et interim disponitur Samaritana, que venit cum vase. Gespräch des Herrn mit ihr —.

Discipuli revertuntur ad salvatorem circa fontem.

Samaritana relinquens hydriam circa fontem currit ante sinagogam clamando.

Cecus cum servo incipiunt cantare et transire versus sinistram manum circuli in obviam salvatori.

XIV. 1413—1647. Heilung des Blindgebornen und der Zorn der Juden darüber.

Jhesus antecedit cecum cum discipulis. Cecus ponit se sessum. Petrus dicit salvatori coram ceco .... et interim chorus cantat ...

Hoc facto *angeli canunt ‚Silete'*. Et Jhesus iterum transiens cum discipulis suis, una mulier Chananea videns ipsum clamans ...

XV. 1648—1721. Das Kananäische Weib.

Nach der Heilung der Tochter — et sic vadunt ad Synagogam.

Salvator vadit ad Synagogam dicens ...

XVI. 1722—1769. Jesus in der Synagoge.

Et recedunt. Hoc facto Maria Magdalena superbo habitu incedens cum Lucifero et aliis demonibus corisans.

XVII. 1770—1937. Hoffärtiges Treiben der Maria Magdalene; sie weist die Ermahnungen ihrer Schwester Martha zurück.

Angeli canunt ‚silete'. Hoc facto ordinantur sessiones praedicationis et Christus sedendo praedicat discipulis et Marthe et Magdalene.

XVIII. 1938—1951. Christi Predigt vor den Jüngern und vor Martha und Magdalene.

Hoc facto *Sinagoga cantat cum Judeis. Interim* Jhesus vadit ad alium locum faciendo sermones.

XIX. 1952—1993. Bergpredigt.

Hic Jhesus manet stare. Maria Magdalena convertitur recedens a Christo et dicit circumeundo circulum: ...

XX. 1994—2058. Bekehrung der Maria Magdalena.

Sie beklagt in bittrer Reue ihr früheres Leben — Hoc facto chorus cantat ... Sub tali cantico Maria Magdalena mutat habitum et dicit Marthe..

Quo facto angeli canunt canticum aliquod, et Martha et Maria Magdalena recedunt; sed Jhesus manet in loco. *Interim* venit regulus ad Jhesum et dicit.

XXI. 2059—2118. Heilung des ‚filius reguli'.

Auf die Bitte des ‚regulus' erklärt der Herr, dass sein Sohn schon gesund; hoc facto regulus ad domum revertitur. *Angeli canunt silete.* Et servus occurrit regulo in via et dicit . . etc.

Sinagoga cantat. Interim Martha mittit nuncium ad Christum propter infirmitatem Lazari et dicit servo.

XXII. 2119—2332. Auferweckung des Lazarus.

Servus vadit ad Jhesum. Jhesus manet adhuc in loco praedicationis et dicit . . . Nuncius revertens ad Martham. — Et tunc Lazarus sepelitur a Judeis, Klage der Maria Magdalena. Martha tröstet sie . . . Maria Magdalena manet stare et Jhesus disponit se, ac si velit ire et cantat etc.

Sinagoga cantat. Jhesus iterum cum discipulis vadit ad Martham. Tunc Martha occurrit Jesu in via et dicit . . .

Sinagoga cantat. Hic vadunt pariter ad sepulchrum. Lazarus wird erweckt, kleidet sich, et sic vadunt cum eo Jhesus et discipuli, et intrant domum Marthae.

Tunc Sinagoga cantat et dicit Lazaro demonstrando Jhesum.

XXIII. 2333—2400. Die Juden halten Rat wider Jesum.

Et tunc Judei habeant sibi librum Moisi et Sinagoga incipit legere librum Moisi.

Hoc facto Jhesus dicit ad discipulos.

XXIV. 2401—2424. Jesus kündigt seinen Entschluss an, nach Jerusalem zu gehn.

Et sic manebit Jhesus in loco; Judei autem redeunt ad castra sua et corfirmant consilium adversus Jhesum. Chorus cantat . . Tunc Judei cantant. Tunc chorus — Caiphas solus — chorus. Annas et Caiphas vadunt ad Sinagogam.

XXV. 2425—2481. Die Juden halten ferner Rat und beschliessen, Jesum zu töten.

XXVI. 2482—2655. Jesu Einzug in Jerusalem.

Jesus verkündet den Jüngern sein bevorstehendes Sterben. Hoc facto Jhesus appropinquans Jherosolimam mittit Philippum et Petrum pro asino. Chorus canit ...

Angeli canunt — Chorus canit. Interim ducunt asinum ad Jhesum et manebit Jhesus in eodem loco, donec Judei occurrunt ei.

Tunc Jhesus equitat ad Judeos sedens super asinum discipulis euntibus, et cum hoc chorus cantat ...

Der Herr wird von den Juden als Messias begrüsst. — Chorus canit: ‚Gloria laus'.

Chorus canit ... Jhesus ingrediens civitatem dicit.

Salvator vadit ad templum.

XXVII. 2656—2723. Jesus treibt die Verkäufer aus dem Tempel. Jesu Urteil über die Ehebrecherin.

Jesu Gespräch mit der Sinagoga. Et sic accipiunt mulierem adulteram et ducunt eam ad salvatorem in templum.

Tunc sinagoga cantat — interim Simon leprosus preparat mensam ad invitandum Christum, et transit ad Christum.

XXVIII. 2724—2891. Simons Gastmahl. Jesus wird von Maria Magdalena gesalbt.

Jhesus cum discipulis vadunt cum eo, et cum pervenerint ad mensam domum Symonis ....

Et sic ponunt se ad mensam prandendo. Prandio facto, tunc venit Maria M. cum unguento. Die Reue der Maria M. — Chorus canit: Jhesu nostra redemptio.

Et sic accedita pedes Jhesu. Chorus canit: ‚Accessit ad pedes'. Sub isto cantico Maria M. lavat pedes Jhesu et tergit capillis suis et unguit eum.

Die Sünde wird ihr vergeben. *Discipuli canunt: Dimissa sunt ei peccata multa.*

Maria recedit et incipit canere: ‚Regnum mundi' et chorus continuabit.

XXIX. 2892—2909. Klagen Lucifers. Jesu Abschied von Simon.

Tunc Lucifer dicit plangendo ad Mariam M. et recedit.

Tunc Christus recedit a Symone ... et Christo modicum recedente

Conclusio primi diei (Proklamator).

Finis.

Hiernach besteht die Aufgabe des Chors wesentlich in folgendem:

1. er bringt durch erklärenden Gesang eine Handlung zum Abschluss und verursacht dadurch eine Unterbrechung der dramatischen Darstellung, dient also zur natürlichen Gliederung des Ganzen und der einzelnen Hauptteile; auf diese Weise wird auch die örtliche und zeitliche Verschiedenheit der nächstfolgenden von der eben beschlossenen Handlung verdeutlicht und zugleich den Personen Gelegenheit gegeben, ohne Aufsehen ihren Platz zu verändern und sich entweder an ihren ursprünglichen Standort oder zu dem der Spieler zu begeben, mit denen sie gleich darauf zu thun haben.

Derartige Gesänge sind die nach der Handlung II (535) — vgl. Frkft. Dirigierr. (citirt nach Froning: Drama des Mittelalters. 2) 38. (nach Milchsakes Zählung); III (579 und 619) — vgl. Frkft. Dirigierr. 42; IX (1197); XXVIII (2875); — 3717; 3783 [130]).

2. er leitet auch eine neue Handlung durch vorbereitenden Gesang ein, indem er zugleich neuauftretende Personen einführt und ihnen Zeit gewährt, sich von ihrem Standort nach dem Platz hin zu bewegen, den sie während der Handlung einnehmen sollen. vgl. den Chorgesang nach VIII (1137) — Frkft. Dirigierr. 44. Ductus est Jhesus ... vgl. 5723. vgl. St. Gall. P. S. 117 [131]).

Auffallen muss es, dass die Handlungen IV, V, VI, VII, VIII, die zusammen den Tod Johannis des Täufers und die Bestrafung der Herodias (Mutter und Tochter) als ein Werk der Teufel darstellen, nicht miteinander durch Chorgesang verbunden sind (vgl. die Fälle unter 1. und 2.); es ist dies nur daraus zu erklären, dass die Örter, auf denen jene Scenen sich abspielen, miteinander

In entsprechender Weise fungieren die kleineren Chorgruppen: 31. Resultate.

1. 1242: nach X: Chorgesang der Apostel.
   1951: nach XVIII: Synagoga cantat cum Judeis.
   2058: nach XX: angeli canunt canticum aliquod;

hierher gehört das ‚silete' der angeli nach X (1252); nach XIV (1647); nach XVII (1937) —. vgl. das ‚silete' 6656 und Innsbr. O. S. 984.

Ähnlich der Chorgesang der pagani in der Innsbr. Asspt. nach I, 3 (383); I, 4 (502); I, 5 (666).

Chorgesang der Juden schliesst die Introduktion des Donaueschg. P. S. 78.

Hervorragend ist die Thätigkeit des Judenchors im Tiroler Passion; Wackernell a. a. O. S. CXIII: Das 1. Spiel wird auf diese Weise (durch den Gesang der Scola judeorum) in 10 Teile gegliedert, die ich mit dem geläufigen Ausdruck ‚Scene' bezeichnen will (vgl. noch 73, 275, 325, 477, 525, 755, 802, 830, 900, 1018).

2. In den meisten Fällen deckt sich diese Funktion der Chorgruppen mit der vorigen, weil der Beschluss einer Handlung und der Beginn einer neuen zu dicht aneinanderliegen:

Es wäre hierher zu rechnen: das ‚silete' der angeli 1306; angeli canunt ‚silete', et interim disponatur Samaritana;

2082: Angeli canunt ‚silete'. Et servus occurrit regulo in via.

2118: nach XXI: Sinagoga cantat. Interim Martha mittit nuntium ad Christum.

2234: Sinagoga cantat: Jhesus iterum cum discipulis vadat ad Martham (vgl. 2270).

vgl. Sterzinger Passion (ed. Wackernell) 477: Scola judeorum canit. Interim Judas vadit occulte ad principes sacerdotum.

identisch sind oder unmittelbar nebeneinanderliegen, sodass wesentliche Platzveränderungen nicht notwendig sind, oder diejenigen, welche vorgenommen werden müssen, nicht viel Zeit erfordern. Dies ist wahrscheinlich nach der Bühnenaufzeichnung, welche hinter der schon erwähnten ‚Processio ludi' steht. Danach wird das ‚desertum Johannis', das nach Belieben auf irgend einen Platz der Mittelbühne verlegt werden konnte, nahe dem ‚castrum Herodis' gewesen sein, und unweit davon lag wieder die Hölle, denn sie pflegte sich, nach dem Bühnenaufriss des Donaueschinger Passionsspiels (Froning a. a. O. 1, 276—277) zu schliessen, auf der dem ‚thronus' (Himmel — Sitz Gottes, Christi und der Engel) entgegengesetzten Seite der Bühne zu befinden. Den Jüngern und Maria wird ein Standort angewiesen sein, von dem aus sie mit dem Herrn bequeme Verbindung hatten. Sie könnten also im Hause der Martha oder in dem des Nicodemus und des Joseph untergebracht sein; für das letztere ist Froning a. a. O. 1, 269. Dem entspricht auch der Bühnengrundriss des Luzerner Osterspiels, wiedergegeben in Vogt und Koch: Gesch. der deutschen Litteratur 1897, S. 252. Auch die Handlungen XII—XIV ermangeln der Verbindung durch Chorgesang wahrscheinlich aus dem obengenannten Grunde; das Gespräch mit der Samariterin und die Heilung des Blindgebornen spielen sich auf der Mittelbühne unweit der Synagoga ab, mit der die auftretenden Personen Verbindung haben müssen.

525: Tunc Judas recedit ad cenam, Scola judeorum canit.

ebenda 900. 1867.

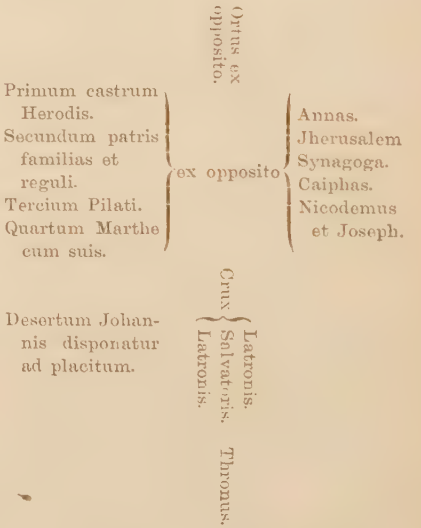
3505: Nach den Gesprächen, die sich an das Abendmahl anschliessen, heisst es: Sinagoga cantat. Interim Jhesus surgit et ducit discipulos suos secum ad montem oliveti. vgl. 5723: Nach der Teilung der Kleider Jesu unter dem Kreuz:

Angeli canunt ‚silete', vel chorus cantat: ‚Poserunt supra caput eius causam ipsius scriptam'. Interim Pilatus ponens titulum super crucem et dicit.

Hierher ist auch zu rechnen:

Erlauer V, 20: Deinde Caiphas cum synagoge cantantes: ‚Collegerunt pontifices'. Caiphas dicit: ‚Hört, ihr Juden, allgemein'.

vgl. Sterzinger Passion (ed. Wackernell)[131a]) v. 74: Deinde iudei intrent ad locum consilii et cantent: ‚collegerunt pontifices'.



3. fällt der Chor an hervorragenden Stellen inmitten der Handlung ein, um den Gesamteindruck zu verstärken; besonders hebt er durch seinen Gesang beherzigenswerte Aussprüche des Heilands hervor, um die Aufmerksamkeit

3 Derart ist der Gesang der discipuli: ‚Dimissa sunt ei peccata multa' in XXVIII (2826), dem unmittelbar eine lehrhafte Anrede des Philippus an die Zuschauer folgt (vgl. d. Frkft. Dirig. 175).

der Zuschauer auf den einen bedeutsamen Augenblick zu konzentrieren; derart ist: das ‚Gloria laus' des Chors in XXVI (2615), das ‚Jhesu nostra redemptio' in XXVIII (2746). vgl. zu dem ersteren die weit vollständigeren Chorgesänge beim Einzug des Herrn Frkft. Dirigierr. 55—160.

4. er füllt durch seinen erklärenden Gesang die Pausen aus, welche durch nicht von Gesang oder Rede begleitete Handlungen einzelner oder durch kompliziertere Aktionen ganzer Gruppen verursacht werden; oder er schafft den Darstellern Zeit, diese letzteren vorzubereiten, und verdeckt so die Primitivität der scenischen Einrichtungen, welche der sinnlichen Auffassung der Zuschauer nicht genügen und ihre Aufmerksamkeit verringern oder ablenken könnten.

Gerade diese Aufgabe des Chors ist bei der Fülle der Handlungen, die wegen der gewaltigen Ausdehnung der Spiele und der grossen Zahl der Darsteller ohne längere Unterbrechung in einem Zuge vor sich gehn mussten, von nicht geringer Bedeutung; nun waren freilich die Unterbrechungen des Spiels

Ähnlich der Engelgesang nach der Geisselung Jesu 4279 und 5803 während der Kreuzigung.

vgl. das: ‚sanctus, sanctus, sanctus' der Engel im St. Gall. P. S. 155 und 283 das ter: ‚silete' (das an die entsprechende Scene im Alsf. P. S. erinnert); dsgl. das ‚sanctus, sanctus, sanctus' 1282 ebendaselbst. Auch der ludus de beata katarina (Stephan: Neue Stofflieferungen II. S. 160) weist ähnliche Chorstellen auf; dsgl. das ‚sanctus, sanctus, sanctus' der prudentes und das ‚Gloria et honor' der angeli im Zehnjungfrauenspiel (ed. Bechstein) Seite 22, 6 — und das: ‚Ave regina' der Engel in der Innsbrucker Asspt. 2359. Selbst im Donaueschinger P. S., das nur noch spärliche Reste des Chorgesangs zeigt, kommt ganz ähnlich das ‚Benedictus Mariae filius, qui venit in nomine domini. Osanna in excelsis' der Engel vor, womit sie den Salvator begrüssen, der die Versuchung überstanden hat. Donaueschg. P. S. 426 (Mone: S. d. M. II, 201) — vgl. a. a. O. 3982 das: ‚Regina caeli laetare, alleluja' etc.[132])

4. Hierher gehören:

Der Tanz (mit Gesang natürlich) der ‚Juden oder Teufel' während der Zurüstung der Tafel für Herodes' Gastmahl in VII (897), der Gesang der Synagoga: omnibus sedentibus et epulantibus in VII (923); das ‚silete' der Engel XVII (937), während ordinantur sessiones praedicacionis; das ‚Et sic vadunt et solvunt asinum' der Engel in XXVI (2531); der Gesang der sinagoga nach XXVII (2723), während Symon leprosus den Tisch für den Herrn deckt (vgl. Frkft. Dirig. 144: Hoc completo iudei habeant sollempnitatem cantando et diem festum agendo. Quo peracto Symon pharisaeus invitabit Jhesum).

vgl. 3067: Angeli ‚silete'. Interim Jhesus cum discipulis ponunt se ad mensam;

3425: Tunc Judei ducunt Jhesum

durch die Vornahme scenischer Veränderungen nicht bedenklich, weil man zur sorgfältigen Nachahmung der Wirklichkeit weder Zeit noch Geschick hatte; aber selbst bei den einfachsten Zurüstungen auf der Bühne, die nicht, wie heutzutage, hinter einem Vorhang, sondern vor aller Augen bewerkstelligt wurden, war eine Störung — und wenn auch noch so unbedeutend, kaum zu vermeiden. Damit nun dadurch nicht der Zusammenhang des Ganzen gefährdet und die Aufmerksamkeit der Zuschauer beeinträchtigt würde, bediente man sich als Aushilfsmittels des Chorgesangs, der gerade hier mit Recht ein verbindender genannt werden darf.

Zu dieser Art der Chorgesänge gehören das ‚Meretrix suadet' des Chors in VII (923); das ‚Baptista contremuit' in II (527) [133]) während des Taufaktes (vgl. Frkf. Dirig. 35); das ‚Mirabuntur omnes' in XX (2035), währenddessen Maria Magdalena sich umzieht; das ‚Colligerunt' nach XXIV (2424) während der Beratung der Juden [kann auch vorbereitend für XXV gedacht sein] —; das ‚Cum appropinquaret' während der Absendung des Philippus und Petrus in XXVII (2511); ebendaselbst 2531 das ‚Solventes', während die Jünger die Eselin herbeibringen; das ‚Cum audisset' 2583 während des Einzugs des Herrn; das ‚Ingrediente domino' 2649, während der Herr die Stadt betritt; das ‚Accessit ad pedes' in XXVIII (2760), während Maria Magdalena dem Herrn die Füsse wäscht und ihn salbt. Desgleichen singt der Chor, während die Jünger mit dem Herrn essen (3077); während die Juden das Osterlamm verzehren (3273); indessen Judas sich erhängt 3669 — hier sogar deutsch: ‚Ach, du armer Judas', um die Zuschauer recht aufmerksam zu machen —; auch die Kreuzesabnahme (6656) ist von Chorgesang begleitet. vgl. in der Sterzinger Passion den Gesang der Synagoga wäh-

ad Annam corizando et cantando canticum aliquod.

4023: Tunc Jhesus ducitur ad Herodem. In via canunt: ‚Jhesus der trogener'.

vgl. Sterzinger Pass. 1488. 1659.

4241: Angeli canunt. Interim veste exuitur scilicet alba

6678: Deinde angeli canunt. Postquam Nichodemus et Joseph deposuerunt Christum, sumunt eum, tamquam velint cum deportare.

6792: Et sic Joseph et Nicodemus, Johannes et Jacobus maior et angeli capiunt crucifixum de gremio Mariae et ponunt eum ad feretrum, portando eum ad sepulchrum et canunt illud responsorium: ‚Ecce quomodo moritur'.

7360: Tunc milites et omnes Judei veniunt ad Pilatum angelis cantantibus ‚Silete'.

vgl. Ass. Innsbr. 1623: Et sic ducunt corpus (d. Maria) ad sepulchrum. Petrus incipit cantare cum aliis apostolis: ‚surge virgo'. — ebenda 1653: et sic Judaei vadunt ad feretrum et interim apostoli canunt .... und

1838: Deinde sepeliunt corpus et in simul cantant ...

1818: Petrus incipit cantare; et interim ducunt corpus ad sepulchrum.

2108: et sic ducit eam ad coelum et iterum apostoli contant.

vgl. Sterzinger Pass. 1018.

Donaueschinger P. S. 3664: Nu legend sy den Salvator in das grab und beschliessent das und fachent die engel an zesingen dis nach geschriben: ‚In pace factus est locus eius et in Sion habitatio ejus'.

ebenda 3882: während der Herr Lucifer bindet und die Teufel brüllen — fachent die engel an zesingen dis nach geschriben gesang: ‚Venite benedicti patres' (zugleich Einführung in die folgende Handlung).

vgl. Pichler a. a. O. 59; Während

rend der Kreuzigung der latrones und der Aufrichtung des Kreuzes Christi.

vgl. Pichler: ‚Üb. d. Drama d. Mittelalters in Tirol' unter ‚die Himmelfahrt Christi' S. 58:

Es wird ein Tisch aufgetragen, der Erlöser setzt sich mit den Jüngern, nach dem Chorgesang: ‚venite comedite' giebt er jedem das Brod.

der Tisch (b. Abendmahl) fortgetragen wird, singen die Juden ein Lied . . . . .

vgl. Sterzinger Pass. (ed. Wackernell) [134]).

v. 343: Postea salvator cum suis discipulis ad mensam sedens et de appositis sibi cibariis comedunt. Scola judeorum canit.

v. 423: Et sic comedunt et bibunt. Scola judeorum canit.

v. 1644: Judas suspendit se — interim scola judaeorum canit.

32. Die Gesänge der kleineren Chorgruppen als scenische Aushülfsmittel.

Derartigen Zwecken, wie sie die eben angeführten Beispiele verdeutlichen, dienten vor allem die Gesänge der kleineren Chorgruppen; sie waren, wenn man so sagen darf, stereotype Aushülfsmittel zum Ersatz der mangelnden scenischen Technik geworden. Dafür zeugt besonders der Umstand, dass ihre Gesänge meist althergebrachten, willkürlichen, oft sinnlosen Inhaltes sind; daher sie ohne bestimmte Textangabe einfach so citiert werden:

Alsf. P. S. 2058: Quo facto angeli canunt canticum aliquod, et Martha et Maria M. recedunt; interim venit regulus.

3731: Angeli canunt ad laudem.

4241: Angeli canunt, interim veste exuitur.

vgl. 6678; 6504; 5803.

vgl. Innsbr. Ass.: 268; 880; 2456.

vgl. Sterzinger Passion 802: Scola judeorum canit, sy vult — interim Judas vanit, ebenda 830. 2093. 2157 u. a.

Alsf. P. S. 2118: Sinagoga cantat. Interim Martha mittit nuncium. vgl. 2234; 2270; 2723; 3305; 923 [135]).

Frkf. Dirig. 95: Mortuo itaque Johanne, discipuli sui portent cum in pheretro ad sepulchrum cantantes . . . (in margine: iudei cantabunt hebreum).

Innsbr. O. S. 49:

Tunc Judaei cantant iudaicum: chodus, chado, adonay sebados sissim etc. vgl. 65; 123.

vgl. Donaüesch. P. S. die Introdukt.: Uff disen Spruch facht die Judenschul aber an zu singen: ‚gamahu formatum' und 78: pater noster bigenbicz.

vgl. Erlauer V, 33: post hoc Caiphas cantat cum synagoga: ‚Schiroli kakma nedana nanes' etc. [135a])

je treffender die Hoffart jener bramarbasierenden Prahlhänse dargestellt wurde, desto packender war selbstverständlich die dramatische Wirkung in der folgenden Auferstehungsscene, in der die ganze klägliche Schwäche der Ritter zu Tage kommt. Bei der Erscheinung der Engel stürzen sie zu Boden, liegen für tot und verfallen in einen lethargischen Zustand, in dem sie den Herrn voll strahlender Herrlichkeit erstehen sehn, ohne ihrer Wächterpflicht genügen zu können. Sobald sie zu sich kommen, beschuldigen sie sich gegenseitig der Pflichtverletzung, oder sie geraten mit den Juden darüber in Konflikt, woraus sich dann eine solenne Prügelei entspinnt (Wiener O. S., Innsbr. O. S., Tiroler Pass.).

36. Ansatz zur Charakteristik: c) bei der Chorgruppe der Teufel.

Für die Charakterisierung der Teufel in ihrer Gesamtheit als Chorgruppe bieten die Spielanweisungen geringen Anhalt: auch bei ihnen muss man aus der Wichtigkeit ihrer Rolle in den meisten Spielen und aus der vorzüglichen Individualisierung der einzelnen Gestalten — besonders in den Teufelsspielen — auf die Mimik der Gruppe als solcher schliessen. Zu der Komik und nicht am wenigsten zu der roheren Komik der geistlichen Dramen tragen die Teufel in erster Linie bei. Fürchterlich war ihr Aufenthaltsort, die Hölle, anzuschaun; sie gähnte gleich einem weitaufgesperrten, ungeheuren Rachen [137]); und dem entsprach die äussere Erscheinung ihrer Bewohner, die mit grausigen Larven und grotesken Kostümen angethan waren. Wie sie beschaffen gewesen sein mögen, darüber weisen uns am besten die bildlichen Darstellungen im Mittelalter aus [137a]). Ihre Bewegungen aber müssen der Bedeutung entsprochen haben, die ihnen im mittelalterlichen Leben überhaupt und darnach auch in den Spielen zukommt. Sie sind nicht bloss die lustigen, übermütigen Lärm- und Possenmacher, welche dem Volk durch abenteuerliche Luftsprünge und Grimassen Spass bereiten sollten, die wohl gar das Recht hatten, übereifrige Zuschauer, die sich zu weit an das Gerüst herandrängten, in die Hölle zu schleppen und weidlich durchzuprügeln — sie sind im Zusammenhange der Handlung durchaus ernstgemeinte Figuren, insofern sie die geistigen Triebfedern der Opposition verkörpern, die Jesus zu Falle bringen soll [137b]). Wie sie die Herodias und die Maria Magdalena verführen, so stiften sie den Judas zum Verrat an und hetzen Pilatus und die Juden gegen den Herrn auf. In den Teufelsspielen sind sie das Böse in seiner mannigfaltigen Gestalt. Wie sich die mittelalterliche Volksphantasie für jede Sünde einen bestimmten Teufel bildete, so treten sie als Repräsentanten aller einzelnen Sünden auf, rastlos unter den

Menschen umherschleichend, sich hartnäckig an sie drängend, um sie zum Bösen zu verführen, ewig erfinderisch in ihren Ränken, frohlockend, wenn jemand durch ihre Kunst dem Tode verfallen. Dem entsprechend wird sich der Schwarm auf der Bühne benommen haben. Sie sind jederzeit bereit, auf Geheiss ihres Gebieters Lucifer, den sie mit frenetischem Jubelgeheul begrüssen, aus dem Höllenrachen hervorzuspringen: schnell wie der Blitz verbreiten sie sich mit ungeheurer Behendigkeit über die Bühne, schleichen tückisch lauernd umher und verschwinden ebenso schnell wieder, wie sie gekommen. Dass sie dabei in Wort und Geberde nicht gerade fein säuberlich gewesen, besonders wenn sie, der Laune des Augenblicks folgend, extemporierten, ist selbstverständlich. Vor allen scheinen sie sich aber auf die Wirkung ihrer Stimme verlassen zu haben. Wie das Böse den Menschen erzittern macht, so müssen sie unter infernalischem Geheul umherfahren, sodass man sich bei der Verteilung der Teufelsrollen die Personen, denen man sie anvertraut, erst auf ihre Stimmmittel hin ansieht. In der Inscenierung des Luzerner Osterspiels von 1583 heisst es: ‚Die Teufel sollen starke Personen sein und auch starke Stimmen haben'[137c]). Starke Personen mussten sie sein, um ihre fürchterlichen Sprünge recht gewaltig ausführen und die Bösewichter und armen Seelen kräftig fassen und in die Hölle schleppen zu können.

So zielt die Charakterisierung der Teufel wesentlich darauf hin, das Grauenerregende, Betäubende, Abschreckende, zugleich aber auch das Verschlagene, Tückische, Lauernde in ihnen zur Anschauung zu bringen. Um so grandioser muss — auch nach der komischen Seite hin — die Wirkung gewesen sein, wenn so geartete Wesen vernichtet, verzweifelt, niedergeschmettert nach allen Seiten hin auseinanderstoben, sobald in seiner sieghaften Grösse der Erlöser erschien. In diesen Gegensätzen liegt ein feiner Zug der mittelalterlichen dramatischen Kunst

37. Das ‚Tanzen' der Chorgruppen.

Oft springen die Teufel, um ihrer tollen Freude Ausdruck zu geben, im Reigen um das Fass, auf dem ihr Gebieter sitzt:

vgl. Alsf. P. S. 138: Et tunc omnes diaboli circumeunt doleum corisando (chorizando) et cantando.

Auch die Juden tanzen in ihrer gehässigen Schadenfreude um das Kreuz des Erlösers:

vgl. Alsf. 5793: Et sic Judei corizando per crucem cantant;

und die thörichten Jungfrauen thun im Zehnjungfrauenspiel ihre Ausgelassenheit und ihren Leichtsinn gleichfalls durch Tanz kund:

Zehnjungfrauenspiel S. 18: tunc fatue corizando et cum magno gaudio vadunt ad alium locum.

Wir haben in diesen Fällen ohne Zweifel an einen regelrechten Reigen zu denken, der zum Zeichen der gehobenen Stimmung aufgeführt wird; desgleichen ist Alsf. P. S. 5793, wo die Juden oder Teufel während der Vorbereitung des Gastmahls Herodis lediglich die Pause auszufüllen haben[138]), wirklicher Tanz gemeint, der das Volk so lange ergötzen und beschäftigen soll, bis die Zurüstungen auf der Bühne beendet sind. Wo aber mit ‚corizare' oder ‚tanzen' eine einfache Platzveränderung angegeben wird, z. B.

Alsf. P. S. 6522: et tunc Judei recedunt corizando;

Wiener O. S. S. 300 (6): die iuden tanzen zu Pilato und singen jüdisch;

ebenda 302 (20): die ritter tanzen zum grabe cantando, und

307 (22): die iuden tanzen und singen zu Pilato,

da handelt es sich wohl mehr um eine nach dem Takte des Gesanges geregelte Bewegung, ein gemessenes, marschmässiges Vorwärtswandeln[138a]).

Wenn hingegen Asspt. Mar. 2456 nach der Aufforderung der Erzengel zur Freude und zum Preise der Jungfrau die Spielordnung vorschreibt:

et sic omnes chorizant, angeli cantant ad laudem dei,

so dürfen wir wohl annehmen, dass die gesamten Mitwirkenden sich im fröhlichen Reigen gedreht; das war selbst am heiligen Orte nach der naiven Anschauung des deutschen Mittelalters nicht anstössig, und die Kirche gab ‚der alten Neigung des Volkes, auf diese Weise seiner Festfreude im Gotteshause Ausdruck zu geben, gelegentlich gerne nach'. ‚Noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird aus ostfränkischen Gegenden gemeldet, dass dort Jünglinge und Mädchen die Vorstellung der Geburt Christi am Altar im fröhlichen Tanz umkreisten, während die Älteren Lieder dabei anstimmten; ein Brauch, der den Berichterstatter an das Herumspringen der Korybanten um den kleinen schreienden Zeus in der Grotte des Ida erinnert'[138b]).

38. Die Chorgruppe der Engel. Ihr Ursprung und ihre Stellung im Spiel.

Die erste Stelle unter den kleineren Chorgruppen nehmen die angeli ein, würdig in ihrer äussern Erscheinung und wichtig in ihrer Rolle, welche so alt ist, wie die Uranfänge der Osterspiele selbst. In den allereinfachsten Osterfeiern ist ein Engel der Leiter des Dialogs; er stellt die Fragen an die suchenden Frauen, verkündet die Auferstehung des Herrn und fordert jene auf, sich von ihr zu

überzeugen. Statt des einen Engels finden sich schon früh 2, mitunter 3, und darin liegen die Anfänge zu einer gesonderten Chorgruppe. Wenn die Feier prozessionsartigen Charakter hat, schreitet der Engel dem Zuge voran, leitet ihn auf den Spielplatz und stellt sich zuerst auf seinen Standort; auch darin liegen Keime zu der spätern Thätigkeit der angeli. Je mehr dann die Persönlichkeit des Herrn zum lebendigen Mittelpunkt des Spiels wird, desto mehr erweitert sich auch die Rolle der Engel. Schon die einfacheren Osterspiele werden durch eine zweite Engelscene bereichert, in der die Grabwächter durch einen Blitzschlag betäubt werden; und diese Scene wird in den umfangreicheren Spielen entsprechend weiter ausgeführt. Die Erzengel gehn zum Grabe und gebieten den wachenden Rittern Schweigen; diese sinken bewusstlos nieder, sobald sie einer der Diener Gottes mit dem Schwerte berührt. Dann rufen sie das ‚Exsurge!', begrüssen den auferstandenen Herrn mit Gesang und geleiten ihn in die Unterwelt, verkünden den Teufeln die Ankunft des Königs der Ehren und fordern sie auf, die Thore der Hölle zu öffnen. — In den synoptischen und Passionsspielen treten sie ausser in diesen hergebrachten Rollen meist als Begleiter und Ankündiger des Herrn auf, mit dem sie zusammen das ‚coelum', den hervorragendsten Standort der Bühne einnehmen, nachdem sie zuvor im Prozessionszuge das Gefolge des Heilands gebildet haben. Aus ihrer ursprünglich beschränkten Zahl sind sie längst zur Chorgruppe gewachsen und nehmen als solche die hervorragendste Stelle unter ihresgleichen ein. Sie führen den Herrn in die Wüste und bedienen ihn nach der Versuchung; als Abgesandter Gottes bekehrt ein Engel durch seine wiederholte Ermahnung die Maria Magdalena[139]); die von Christo entsandten Boten warnen die Jungfrauen (im Zehnjungfrauenspiel). Am glanzvollsten entfaltet sich die Thätigkeit der Engel in der Innsbr. Asspt. Mar. Hier treten sie als Begleiter der Himmelskönigin auf, der sie die Botschaften Christi ausrichten und die Apostel zuführen. Sie empfangen die Gottesmutter, die der Herr zum ‚coelum' emporgeleitet, mit ihrem Lobgesang; je ein Engel als Chorführer begrüsst sie, und dann fallen die Chöre (es sind ihrer hier sogar drei) mit einer Strophe aus dem hohen Lied ein. Das Ganze gipfelt in der Antiphone ‚Ave regina coelorum!' — Bei der Menge der auftretenden Engel, deren Gewandung und Haltung den feierlichen Ernst der Scene zu erhöhen besonders geeignet war, bei der Mannigfaltigkeit der Gruppierung und dem Umfang des Gesanges muss die Dar-

stellung von gewaltiger, packender Wirkung gewesen sein [140]). Was aber der Stellung der Engel im Spiel ein ganz besonderes moralisches Gewicht verleiht, das ist ihr Verhältnis zur ‚dominica persona‘; fliesst doch ihr ganzes Thun aus der göttlichen Gewalt des Erlösers, dem sie als wirksame Folie dienen, sodass der Glanz seiner Hoheit zugleich auf sie zurückstrahlt; seine Persönlichkeit ist neben der der Gottesmutter die einzige, die um der sinnlichen Wirkung willen nichts von ihrer Reinheit und Majestät einbüsst, und durch die Erhabenheit dieser Persönlichkeit wird die Rolle der angeli weit über die aller andern Chorgruppen emporgehoben. Ja, sie werden zu Vermittlern zwischen der übersinnlichen Idee des Spiels und der sinnlichen Auffassung der Zuschauer, indem sie die Gestalt Christi durch ihren erklärenden Gesang dem Volke näher bringen, wie sie ihn durch Hymnen in den höchsten Momenten der Darstellung verherrlichen. Ein vortrefflicher technischer Griff ist es aber, den Engeln als den Vermittlern zwischen der Gottheit und den Menschen eine Rolle anzuvertrauen, die bei den überaus primitiven Bühneneinrichtungen des Mittelalters und bei der Naivetät und Unbildung der Zuschauer eines ähnlichen moralischen Gewichtes bedurfte, als es die Figur des exponierenden und exegierenden Kirchenheiligen in sich vereinigte. Früh treten nämlich die Engel schon in solchen Partieen der Spiele auf, mit denen sich ihre ursprüngliche Rolle nicht ohne weiteres in Beziehung setzen lässt, und erscheinen hier nicht nur als Einleiter und Erklärer, sondern auch als Ordner und Überwacher des Spiels, üben also eine mehr äusserliche Thätigkeit aus. Wie sie zu dieser gekommen sind, das dürfte sich am besten so erklären. Von vornherein wurde die Rolle der Engel durch jüngere Diakonen [141]) gespielt, d. h. durch niedere Geistliche, denen es oblag, beim Gottesdienst die einleitenden Formeln zu singen und auf Ordnung zu sehen, und diese werden in ähnlicher Weise auch bei den kirchlichen Aufführungen thätig gewesen sein. Was war also natürlicher, als dass sich ihre Obliegenheiten mit der Zeit, besonders aber, seit der wachsende Umfang und die Volkstümlichkeit der Spiele mehr Darsteller und zugleich mehr Überwachung erforderten, auf die Personen übertrugen, die sie darzustellen hatten, zumal sich, wie gesagt, aus praktischen und ideellen Gründen keine glücklichere Form für die Spielleitung denken liess, als die durch die Thätigkeit der Engel verkörperte. Hiernach fällt die Aufgabe der Engel mit der oben dargestellten des Proklamators oder Expositors im wesentlichen zusammen. Diesen unterstützen sie, indem

sie vor oder nach dem Prolog für die nötige Ruhe sorgen[142]). Direkte Prologistenrollen haben zwei Engel zu Beginn des Redentiner Osterspiels, wo der erste zum Schweigen auffordert und den Inhalt des Stücks kurz ankündigt, darauf der zweite dessen sittlichen Zweck darlegt. Im St. Galler Passionsspiel wirkt Augustin als Expositor und Exeget in ganz hervorragender Weise, er ist sogar für die Herstellung der Ruhe thätig, obgleich dies der Würde seiner Stellung weniger entspricht; aber er wird darin von den Engeln unterstützt, die nach bestimmten Abschnitten des Spiels der Rede des Kirchenvaters die nötige Geltung verschaffen. Zweimal eröffnen sie sogar als Expositoren eine neue Handlung, nämlich die Versuchung des Herrn und die Auferweckung des Lazarus[143]); erfüllen also hier dieselbe Pflicht, wie Augustin; weshalb dies gerade an diesen Stellen geschieht, das ist schwer zu entscheiden. Am bedeutendsten ist jedenfalls die Rolle der Engel in der Innsbr. Asspt.; hier greifen sie nicht nur erheblich in die Handlung selbst ein, sondern treten auch trotz dem Präkursor und Prädikator nach jedem grösseren Abschnitt des Spiels auf[144]) und entwickeln als Ordner und Aufseher eine ausserordentlich umfassende Thätigkeit.

Durch diese ihre Wirksamkeit, die in ihrer autoritativen Stellung begründet ist, unterscheiden sich die Engel von den übrigen Chorgruppen, gleichen aber diesen durchaus wieder in ihrer Thätigkeit, soweit sie auf scenische Effekte, Ausfüllung von Pausen, Ermöglichung der Platzveränderung und Verdeckung örtlicher oder zeitlicher Unwahrscheinlichkeiten hinzielt.

39. Die Schweigeformel ‚silete' der Engelchöre.

Mögen sie nun aber Spielordner oder scenische Hülfe sein, in beiden Fällen spielt sowohl zu Beginn als zum Schluss des ganzen Spiels und nach grösseren oder kleineren Abschnitten der Handlung ihr stereotyper Ordnungsruf, die Schweigeformel ‚silete' eine grosse Rolle.

40. Ursprung der Formel.

Auf den Ursprung dieses ‚silete' führt die Amtsthätigkeit derjenigen niedern Geistlichen hin, die ursprünglich die Rolle der angeli gaben, der Diakonen nämlich. Sie hatten während des Gottesdienstes die Ordnung aufrecht zu erhalten, woraus sich dann die Pflicht der Spielüberwachung für sie ergab; waren doch die kirchlichen Feiern ursprünglich ein Bestandteil des Ritus. Ob und inwieweit das ‚silete' auf das Gebot des Stillschweigens zurückgeht, das ein Diakon in der gallikanischen Messe vor der Epistel oder vor dem Evangelium ergehn liess[145]), das ist nicht festzustellen, da im römischen Ritus selbst die Aufforderung zum Schweigen gar-

nicht vorkommt und ein Zusammenhang des geistlichen Schauspiels mit der alten gallikanischen Liturgie nicht nachweisbar ist. Nun ist aber der gallikanische Ritus durchgängig derselbe wie der alte römische, und erst später hat man zu Rom im Interesse der Vereinfachung oder aus andern praktischen Bedürfnissen manches geändert, woraus sich die jetzigen Verschiedenheiten erklären. Wenn sich also im gallikanischen Ritus jene Aufforderung findet, darf man annehmen, dass sie auch ursprünglich im römischen Ritus gestanden, und damit wäre der Ursprung des ‚silete' mit einiger Wahrscheinlichkeit erklärt [145a]).

41. Zweck der Formel.

Leider kann für das erste Aufkommen des ‚silete' ein bestimmter Zeitpunkt nicht angegeben werden. In den Osterfeiern kommt es nicht vor; auch in den überwiegend lateinischen Oster- und Passionsspielen nicht [146]); es taucht in diesen erst auf, sobald neben dem Lateinischen das Deutsche erscheint und wird häufiger, je mehr dieses an Raum gewinnt [147]). Mit dem Hervortreten der deutschen Sprache ändert sich aber, wie bekannt, das Aussehn der Spiele vollständig: sie werden volkstümlicher durch das Eindringen unkirchlicher Rollen; sie nehmen an Umfang zu und bieten dem sinnlichen Interesse der Zuschauer weit mehr, sie müssen wegen der wachsenden Zahl der Spieler, die zum Teil schon Laien sind, aus dem beschränkten Raum der Kirchen an die Öffentlichkeit treten; sie werden nicht mehr wie die früheren lateinischen Spiele durchweg gesungen, sondern zum grössten Teil gesprochen, wodurch den Agierenden ein grösserer Spielraum gestattet wird. Es ist also möglich, dass das ‚silete' sich vernotwendigt hat wegen der Verweltlichung der Spiele, welche die Zuschauer zu Äusserungen ihrer Teilnahme aufforderte, wegen des grossen Umfanges, der die Geduld der Hörer auf die Probe stellte, und wegen des weiten Schauplatzes, welcher der freien Bewegung der Schauenden vollen Raum liess — und dann ist der Ruf jedenfalls für das Publikum berechnet gewesen [148]), eine Auffassung, die Mone [149]), Hase [150]) und Reinhold Bechstein [151]) vertreten, während Ludwig Bechstein [152]) der Ansicht ist, dass das ‚silete' nur den handelnden Personen gegolten habe. Wilken [153]) lässt beides zu, hält sogar die Anwendung des Rufs im Sinne L. Bechsteins für die ältere. Er bringt als Beispiel eine Stelle aus der Spielordnung des Innsbr. P. S. (123) [154]): Nuntius exit et conducit milites ad Pylatum cantans Judaicum — Angeli siletis — und bemerkt dazu: ‚Durch das siletis der Engel soll offenbar die Thätigkeit des nuntius beendet werden. Der an die Spieler

gerichtete Ruf hatte meist wohl den Zweck, einen seiner Zeitdauer nach dehnbaren Vortrag aufhören zu lassen.' Hier handelt es sich aber nicht allein um den Vortrag, sondern auch um die Bewegung des Boten auf der Bühne, denn eben die nuntii mussten, da es ein Ab- und Zugehn nicht gab, im Kreise herumlaufen, bis sie an den Standort der Person kamen, die sie holen sollten[155]); wenn eine weitere Entfernung angedeutet werden sollte, liefen sie auch wohl mehrere Male im Kreis herum, um dadurch die Dauer ihres Ganges zur Anschauung zu bringen; so im Erlauer O. S. III, 680: Hoc facto Rubinus et Pusterbalk currunt ad placitum — Angeli cantant silete[156]). — Ein dehnbarer Vortrag wird auch durch den Schweigeruf beendet: Ludus de beata Katernia S. 171: circumstantes debent ullulare — Angeli silete —. vgl. Wiener O. S. 302[10]: milites cantabunt tam diu circa sepulcrum, donec videant angelos. Alle VII engel gen zum grab singende: sweiget lieben gesellen[157]); ähnlich in demselben Spiel 307[22], wo das ‚silete' das gemeinsame Schrein des Caiphas und Pilatus beendet. vgl. Innsbr. O. S. 360 — Sathanas dicit: — — — — — — — ich wil mich heben uff dye fart. Angeli cantant silete[158]).

Die Wahrscheinlichkeit dessen, dass das für die Spieler berechnete ‚silete' das ältere sei, weiss Wilken jedoch nur durch folgende Anmerkung zu erhärten: ‚Die lateinische Sprache ist, sobald es sich zunächst nur um einen Ruf an die Spieler handelt, ebenso unbefremdlich, als sie auffallend wäre, wenn man von Anfang an nur das Publikum im Auge gehabt hätte'[159]). Dabei ist weder der Ursprung des ‚silete' berücksichtigt, das doch in der Messe auch dem Publikum galt, noch auch der Umstand in Betracht gezogen, dass die lateinische Sprache sich noch in den Spielen erhielt, als das Volk längst zu den Aufführungen zugelassen war, dass ferner die Beibehaltung der lateinischen Formel in späterer Zeit ebensogut ihre Berechtigung hat wie alles übrige Traditionelle, was sich selbst noch erhielt, als die Spiele sich schon stark von der Kirche emanzipierten; man denke nur an die Urbestandteile der Osterfeiern, die sich im Originaltext bis in das 16. Jahrhundert halten.

Die Frage, ob und wann das ‚silete' für Spieler oder Zuschauer berechnet gewesen, ist schon aus dem Grunde schwer zu entscheiden, weil es in vielen Fällen auf beide gleich passt, z. B. meistens das ‚silete' zu Beginn des Spiels. So kann es im Alsf. P. S. 1 ebensogut den personis in suis locis constitutis gelten, als dem Publikum, denn, wenn die Darsteller ihre Plätze einnahmen, gab es natürlich

Unruhe und Bewegung, die sich erst gelegt haben musste, ehe der Proklamator zu Wort kommen kann, um sich an die Zuschauer zu wenden, und speziell an diese ist doch erst das Schweigegebot des Regens und das des Proklamators gerichtet (beide deutsch); vgl. den 2. und 3. Tag [160]).

Man könnte versucht sein, zu glauben, dass das erste lateinische Schweigegebot für die Darsteller berechnet sei, weil die ausführlichere deutsche Aufforderung zur Ruhe, die ohne Zweifel den Zuschauern gilt, noch ausserdem der Aufführung vorangeht; auch sind diese deutschen Formeln in den Spielen, die zu Beginn kein ‚silete' haben, als an das Publikum gerichtet sehr leicht zu erkennen [161]) — aber dann käme man ja auf Wilkens Wege, der, wie gesagt, der Ansicht ist, dass das lateinische ‚silete' für die Spieler, das deutsche Schweigegebot für das Volk sei. Die direkte Übersetzung des ‚silete' durch den deutschen Spruch ist schon seit der Zeit, wo in den Spielen neben der lateinischen Sprache die deutsche auftritt, etwas so Natürliches [162]), dass man an eine besondere Bedeutung des ‚silete' zum Unterschied von der deutschen Schweigeformel nicht glauben kann. Und doch scheint derartiges L. Bechstein im Sinne gehabt zu haben, weil er der Ansicht ist, dass alle ‚silete' im Zehnjungfrauenspiel an die Spieler gerichtet seien, sodass für das Publikum nur die eine deutsche Formel zu Beginn des Ganzen übrig bleibt.'

Unmöglich freilich wäre es nicht, dass das einfache kurze ‚silete' vorwiegend an die Darsteller gerichtet wurde, weil in den meisten Fällen die für die Zuschauer bestimmte Formel sich als solche durch die folgende deutsche Übersetzung bekundet und, wenn sie nur deutsch gegeben ist, weit ausführlicher lautet. Ausserdem kommt der schlichte Silete-Ruf in manchen Spielen so häufig vor, dass er schwerlich immer an tumultuierende Zuschauer gerichtet sein kann. So hat zum Beispiel der Ludus de beata Katerina den Ruf 18 mal, und hier wiederholt er sich mit einer solchen Regelmässigkeit, tritt immer so an bestimmten Stellen der Handlung auf, dass man ihn nicht mehr ausschliesslich als Ordnungsruf, der er wohl ursprünglich gewesen, betrachten darf. Es wird also das ‚silete' nicht ausschliesslich dazu bestimmt gewesen sein, den ungehemmten Fortgang der Handlung zu ermöglichen; es wird vielmehr ebensosehr scenischen Zwecken gedient haben, wie die übrigen Gesänge der Engel und anderer Chorgruppen, und nach dem, was darüber festgestellt ist, lässt sich auch das ‚silete' am besten erklären. Als Handhabe dazu empfiehlt sich natürlich in erster Reihe das Spiel,

in dem der Ruf am häufigsten auftritt, der ludus de beata Katerina. Seine Handlung ist kurz folgende:

42. Versuch einer Erklärung der ‚silete'-Formel am Ludus de beata Katerina.

Ludus de beata Katerina

(Anfang des 14. Jahrhunderts.)

(Stephan: Neue Stofflieferungen II, 160.)

Nach der Einführung der Spieler, von denen zuerst die dominica persona (begleitet von den Engeln), dann Katerina (mit ihrer familia), dann Maxentius (mit Gefolge: Königin [regina], Porphyrio, Cursates, milites, populus), dann die adoratores unter Responsorialgesang gruppenweise ihren Plätzen zuschreiten, sobald alle sich aufgestellt . . . . .

NB. Lucifer cum diabolis ist bei der Einführung nicht erwähnt; er wird gleich nach der Dominica persona cum angelis eingezogen sein, denn die Spieler werden nach der kirchlichen Rangordnung eingeführt (vgl. Mone: Ass. Mar. A. S. 22 Anm.); in dem Personalverzeichnis des Alsf. P. S. beginnt die Processio ludis so: Maiestas, Angeli sequuntur — Luciper cum suis.

angeli can. Silete (1).

I. Maxentius sendet einen Sklaven ab, der das Volk zum Götzenopfer zusammenrufen soll; der mischt sich unter die Menge, und nachdem er seinen Auftrag ausgeführt, zieht Maxentius mit dem Volk zum Opfern . . . . . angeli Silete (2); denn
1. Scenenwechsel (Änderung des Orts).
2. grosse Bewegung auf der Bühne.

II. Katerina schickt ihren Knecht ab, damit er sich nach der Ursache des Getümmels erkundige; — er begiebt sich zum Opferplatz . . . . . angeli Silete (3).
1. Scenenwechsel.
2. der Knecht geht über die Bühne zum Opferplatz.

III. Der Knecht sieht Maxentius opfern; ein miles giebt ihm Kunde vom Zweck des Opfers . . . . . angeli Silete (4).
1. Scenenwechsel.
2. der Knecht geht zurück.

IV. Inzwischen kehrt der Knecht zurück und teilt Katerina mit, dass das Volk den ‚aptgoten' opfere; sie fordert ihre familia auf, sich mit ihr zusammen von der Wahrheit zu überzeugen . . angeli Silete (5) = 4.

V. Katerina begiebt sich zum Opferplatz, um Maxentius und das Volk von der Nichtigkeit ihrer Götter zu überzeugen. Maxentius antwortet mit einer

Drohung und befiehlt dem cursates, die Jungfrau festzuhalten, ‚bis das opfer vorgangen sy'.*

Vor dem Erscheinen des Diabolus kein silete, weil er von seinem Standort aus redet, der wahrscheinlich nahe bei dem des Maxentius.

Der Diabolus reizt den Maxentius, Katerina zu peinigen.

angeli Silete (6).
1. Scenenwechsel; denn*
2. Maxentius mit Umgebung auf seinen Standort zurück.

VI. Maxentius fordert den cursates auf, Katerina zu holen, desgl. die Ritter, ihn zu begleiten — —; sie gehn zu Katerina . . . . . .

Hier hätte strenggenommen silete stehn müssen, denn
1. Scenenwechsel.
2. Zug der Ritter und des Cursates über die Bühne.

VII. Cursates entbietet Katerina und rät ihr, sich dem Willen des Maxentius zu fügen; sie weist dies von sich. Cursates mit Katerina und den Rittern begiebt sich zu Maxentius . . . . .

VIII. Maxentius preist Katerinas Schönheit, fordert sie auf, zu den Göttern zu beten. Katerina weist sein Anmuten zurück. Maxentius befiehlt dem Cursates, sie wieder abzuführen. (Cursates mit Katerina ab.)

angeli Silete (7).
Kein direkter Scenenwechsel; aber grösserer Einschnitt der Handlung.

IX. Maxentius befiehlt dem servus, die ‚clugen meistere' zu entbieten; Bote geht durch alle Land . . . . . .

angeli Silete (8) = 2, 3, 4, 5.

X. Er entbietet die meistere. Diese erklären sich bereit zu folgen. Bote ab zu Maxentius . . . . . .

angeli Silete (9) = 2, 3, 4, 5, 8.

XI. Auf die Anfrage des Maxentius erklärt der servus, dass die meistere gern bereit seien zu kommen . . . .

angeli Silete (10) = 2, 3, 4, 5, 8, 9.

(meistere zum Maxentius.)

XII. Maxentius heisst die meistere (adoratores) willkommen, worauf der zweite von ihnen ihrer Bereitwilligkeit, ihm zu dienen, Ausdruck giebt.

Maxentius befiehlt dem Cursates, Katerina zu holen . . . . . Hier hätte strenggenommen silete stehn müssen (vgl. 2, 3, 4, 5, 8, 9).

XIII. Cursates fordert Katerina auf, mit ihm zu gehn und bereitet sie auf ein Verhör in Gegenwart der meistere vor. Katerina bittet zu Gott um Beistand . . . . . Hier steht kein silete, weil der Standort Katerinas wahrscheinlich nahe am caelum und der Engel sich während Katerinas Gebet nähert.

Der Erzengel Michael tröstet sie und verkündet ihr, dass Gott schon den Sinn der meister zum Guten gewendet.

Cursates mit Katerina zu Maxentius. angeli Silete (11) = 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10.

XIV. Maxentius legt den Fall mit Katerinas Weigerung, die Abgötter anzubeten, den adoratores vor. Der 3., 4. und 5. adorator verwarnen sie; sie bekennt ihren Glauben. Der 6. spricht seinen Zweifel daran aus; Katerina belehrt ihn eines Bessern. Auf Maxentius' Frage erklärt der 7., sie seien alle bekehrt. Maxentius befiehlt, sie ins Feuer zu werfen. Der 8. bittet um die Taufe; Katerina tauft sie alle.

Cursates wirft die adoratores ins Feuer. Hier müsste eigentlich silete stehn, da mit dem Erscheinen des Herrn und der Engel grosse Bewegung auf der Bühne.

XV. Dominica persona erscheint mit Engeln. Die meister-Martyrer begrüssen ihn mit Gesang; der Herr: ‚Venite benedicti' — Verheissung der ewigen Gnadenkrone. Engel: ‚isti sunt sancti' — ‚dit sind die merterere' . . . . . angeli Silete (12).
Kein direkter Scenenwechsel, aber grösserer Einschnitt der Handlung.

XVI. Maxentius versucht noch einmal, Katerina zum Abfall zu bewegen — doch vergebens. Maxentius befiehlt dem Cursates, sie zu entkleiden und zu geisseln, um sie dadurch zu beugen; . Auch hier hätte silete stehn können; vgl. lud. d. St. Dor. 291, s.

es geschieht, aber vergebens. Dann

befiehlt er dem Cursates, sie in den Kerker zu bringen, damit sie Hungers sterbe.

Cursates mit Katerina ab. — Hier hätte silete stehn sollen (vgl. 2. 3. 4. 5. 8. 9. 10. 11).

XVII. Maxentius teilt dem Porphyrio mit, dass er aus seinem Lande fort will, empfiehlt seinem Schutz die Königin; Porphyrio verspricht, sie getreulich zu hüten . . . . . angeli Silete (13); um die Pause zu füllen, während der Maxentius abgeht und gleichzeitig die Engel in den Kerker treten.

XVIII. Rex de terra recedit. Zwei Engel mit brennenden Fackeln treten in Katerinas Kerker.

Die Königin verlangt von Porphyrio, dass er sie zu Katerina gehn lasse; er erbietet sich, mit ihr zu gehn; beide in den Kerker . . . . . Hier hätte silete stehn können = 11.

XIX. Beide fallen vor dem Glanz, den die Engel verbreiten, zur Erde; Katerina hebt sie auf und prophezeit der Königin, dass sie in 3 Tagen ins Himmelreich eingehn werde; Katerina bekehrt auch den Porphyrio.

Porphyrio et regina recedunt. — Hier hätte silete stehn können = 11.

XX. Porphyrio fordert die milites auf, sich von den Göttern abzuwenden und zu Gott zu bekehren; einer bekennt sich in aller Namen dazu . . . . . Hier hätte silete stehn können = 11.

XXI. Dominica persona tritt in den Kerker, verheisst der Katerina die Gnadenkrone und seinen Beistand in der Not . . . Dominica persona recedit . angeli Silete (14); um die Pause zu füllen, während der Herr abgeht und Maxentius erscheint.

XXII. Maxentius ad terram redit; er befiehlt dem Cursates, Katerina zu holen; Cursates zur Katerina . . . . Hier hätte silete stehn können = 2, 3, 4 etc.

XXIII. Cursates entbietet Katerina, rät ihr, sich zu fügen; vergebens, denn sie weist ihn ab.

Cursates mit Katerina zu Maxentius. — Hier desgl. = 2, 3, 4 etc.

XXIV. Maxentius fordert Katerina

noch einmal zum Opfern auf; sie erklärt sich bereit, eher zu sterben, als sich seinem Willen zu fügen. Cursates rät, die Verstockte aufs Rad zu flechten. Maxentius, damit einverstanden, befiehlt den militibus, das Rad herbeizubringen.

Hier hätte silete stehn müssen, um die Pause zu fülllen, während der das Rad geholt wird.

XXV. Milites bringen das Rad. Katerina betet zum Herrn, ihr beizustehn; Blitz und Donner zerschmettern das Rad, die tortores stürzen wie leblos zur Erde.

Hier steht kein silete, weil wahrscheinlich der Standort der diaboli unweit des Richtplatzes.

Teufel schleppen die tortores mit Triumphgeschrei in die Hölle und künden dem Lucifer an, welche Beute sie bringen; er verspricht ihnen höllischen Lohn . . . . . angeli Silete (15);
um die Pause zu füllen, und um dem ‚dehnbaren' hoho der Teufel ein Ende zu machen.

XXVI. Cursates berichtet dem Maxentius, was mit dem Rad geschehn; der Verblendete will sich an Katerina rächen. Königin mahnt ab und bekennt ihren Abfall von den Göttern. Maxentius droht, sie grässlich zu martern; sie bleibt fest.

Maxentius befiehlt dem Cursates, sie furchtbar zu martern und dann zu enthaupten. Katerina tröstet die Königin. angeli Silete (16).
1. Scenenwechsel.
2. grosse Bewegung wegen des Zuges z. Richtplatz.

XXVII. Königin wird zur Folterung geführt und enthauptet. Porphyrio fordert die milites auf, sie zu begraben. Sie heben den Leichnam auf und begraben ihn . . . . . angeli Silete (17);
um die Pause zu füllen, die durch das Begräbnis verursacht wird.

XXVIII. Dominica persona erscheint mit Engeln. Die Königin ersteht vom Tode und bittet den Herrn,

sie in sein Reich aufzunehmen. Der Herr begrüsst sie: Veni electa mea! und lädt sie ins Himmelreich. Engelgesang; 2 Engel: sanctus, sanctus . .

Hier hätte silete stehn müssen, denn
1. findet Scenenwechsel statt.
2. liegt hier ein grösserer Einschnitt der Handlung (vgl. silete 12).

XXIX. Maxentius fragt die milites, wer die Königin begraben; sie geben den Porphyrio an. Maxentius lässt ihn durch einen miles rufen.

Hier hätte silete stehn können = 2, 3. 4 etc.

XXX. Miles entbietet ihn und warnt ihn. Porphyrio befiehlt seine Sache Gott . . . . . er geht mit dem miles zu Maxentius.

Hier desgl.

XXXI. Auf des Maxentius Frage gesteht Porphyrio, dass er die Königin begraben, und beruft sich dabei auf Gott. Maxentius beklagt bitter den Verlust dieses seines besten Freundes. Porphyrio bekennt, dass er und seine milites die Taufe empfangen haben. Maxentius befiehlt dem Cursates, sie zu enthaupten; geschieht.

Hier hätte silete stehn müssen, um die Pause während der Handlung des Enthauptens auszufüllen.

XXXII. Ein miles bittet den Herrn um die Martyrenkrone.

Dominica persona lädt sie in seines Vaters Reich. Engelgesang: ‚isti sunt sancti!'

Hier hätte silete stehn müssen — vgl. 12 und XXVII (Anm.)

XXXIII. Maxentius befiehlt dem Cursates, Katerina zu holen. Cursates geht zu ihr in den Kerker.

Hier hätte silete stehn können.

XXXIV. Cursates entbietet sie, rät ihr, sich zu fügen. Katerina weigert sich; er führt sie zu Maxentius.

Hier desgl.

XXXV. Maxentius stellt Katerina die Wahl zwischen der Rückkehr zu den Göttern oder dem Tod. Sie achtet seiner Drohung nicht. Er befiehlt dem Cursates, sie zu enthaupten.

Hier hätte silete stehn müssen = 16.

XXXVI. Er führt sie zur Richtstätte; Katerina, zum Volk gewendet, bittet alle, nicht zu weinen; circum-

stantes debent ululare . . . . . angeli Silete (18):
um das ‚dehnbare' ululare zu beendigen = 15.

Katerina betet voller Ergebung zu Gott. Dominica persona lädt sie zu sich ins Himmelreich: Veni electa mea! Cursates fordert sie auf, ihr Haupt zu neigen und enthauptet sie . . . . . Hier hätte silete stehn müssen, denn
1. Scenenwechsel.
2. grosse Bewegung durch den Begräbniszug = 17.

XXXVII. Engel mit Rauchfässern, dominica persona mit Maria erscheinen, begraben Katerinas Leib auf dem Sinai unter Gesang; exegetischer Gesang eines Engels. Hier ist es nicht durchaus nötig, denn
1. kein Systemwechsel.
2. ist der Zug zum caelum an und für sich von Gesang begleitet.

XXXVIII. Dominica persona erweckt Katerina vom Tode; führt sie dann mit den Engeln unter Gesang zum caelum empor.

Katerina singt mit den Engeln zusammen: ‚Regnum mundi etc.' und schliesst dann mit einem Dankgebet zu Gott.

Omnes cantant: ‚Te deum laudamus.' Hier hätte silete strenggenommen stehn müssen, um die letzte grotesk komische Scene von der vorangehenden zu trennen.

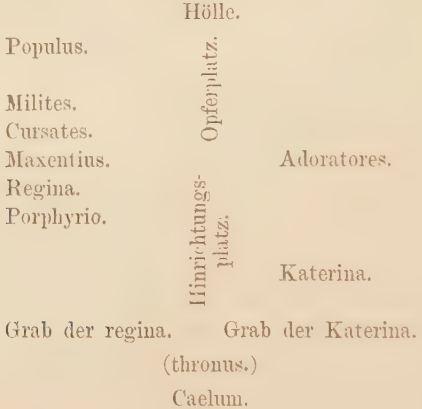
XXXIX. Die Teufel führen Maxentius unter Geheul zur Hölle, wo ihnen Lucifer den versprochenen Lohn giebt. Neues Geheul: ho, ho . . . . . .

Explicit ludus de sanctissima virgine katerina.

In dem ganzen ludus steht also ‚silete' 18 mal — es hätte ausserdem noch stehn müssen 12 mal; und hierin deckt sich das Ergebnis dieser Prüfung mit dem Resultat seiner Untersuchungen, das R. Bechstein in Germania 5 zum Schluss mitteilt [163]). 43. Resultate der Untersuchung.

Eigentlich hätte nach Analogie der ‚silete' 2, 3, 4, 8, 9, 10 [164]), während derer Botengänge ausgerichtet werden, auch bei der Entsendung des Cursates zu Katerinas Kerker und während seiner Rückkehr mit ihr ‚silete' stehn müssen nach VI. VII. XII. XVI. XXII. XXIII. XXXIII. XXXIV. Da dies aber durchweg unter-

blieben, so muss es aus gutem Grunde geschehn sein, und wahrscheinlich deshalb, weil der Kerker Katerinas neben dem Standort des Maxentius lag, sodass der Cursates keine zeitraubende Bewegung ausführen brauchte, um zu jener zu gelangen; aus demselben Grunde steht auch wohl während des Ganges des Porphyrio und der regina zum Kerker und zurück kein ‚silete', da sie mit Maxentius gemeinsamen Standort haben.



Als zweifelloses Schweigegebot steht ‚silete' nur 3 mal (1, 15, 18); vgl. Alsf. 6992.

als scenisches Pausenzeichen 15 mal (2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 7, 12), wobei es 7, 12, 14 auch einen Abschnitt der Handlung bezeichnet. Alsf. 1252. St. Gall. P. S. 111, 540, 591, 751, 972; darnach hätte es auch stehn müssen: 40, 87, 175, 203, 231, 307, 854.

Hier (2, 3 etc. — 12) hat es den Zweck:

1. die Bewegung einer Person zu beenden, die an ihren Platz zurückschreitet: 3, 9, 11;

2. ihr Zeit zu geben, an einen andern Platz zu gehn: 4, 8; Alsf. 1306; Lud. d. H. Doroth. (Hoffm. Fdgrb II) 287.

3. Zeit zu schaffen für die Bewegung oder Handlung einer ganzen Gruppe von Personen: 2, 5, 6, 10, 16, 17; Alsf. 1647; 1937; 3067; 7360; 4194. Wien. O. S. 323, 16; 307, 22. 10Jgfrspiel 22. Lud. d. H. Dor. 288, 6; 291, 8; 293, 6; fehlt 293, 16; 294, 12. Pfarrkircher Passion (ed. Wackernell) 2914.

4. eine oder mehrere Personen zurücktreten [165]) und andere vorschreiten zu lassen: 13, 14. Alsf. 2082; 6594; 6656. St. Gall. P. S. 16, 50, 85, 751, 972. 10Jgfrspiel 19, 21, 27.

Es steht ‚silete' nach der scenischen Vorschrift (2) oder inmitten derselben (14, 17) oder vor ihr (13, 16); es schliesst also entweder die Pause (2, 14, 17 — 10.Jgfrspiel 18, 41) oder es stellt sie her (13, 16 — 10.Jgfrspiel 18, 30).

Dauerte eine Gruppenbewegung längere Zeit, so wurde der ‚silete'-Ruf öfter wiederholt, obwohl das nicht ausdrücklich immer angegeben ist, wie im Zehnjgfrsp. S. 18, 14. Tunc fatue corizando et cum magno gaudio vadunt ad alium locum.

Angeli sile longem horam [166]).

L. Bechstein ist der Meinung, dass die thörichten Jungfrauen sich tanzend und mit Bezeugung grosser Freude an einen Ort begeben, wo sie eine Zeitlang ein Vorhang verberge, damit sie sich inzwischen zum Mahl setzen können.

Die Annahme, dass ein Vorhang irgend eine Handlung oder Person zeitweise verdeckte, ist nach dem, was über die Illusionsmittel der mittelalterlichen Bühne gesagt, doch sicher willkürlich. Die Jungfrauen werden sich vielmehr an den Ort begeben haben, wo das convivium vorbereitet, d. h. einfach eine gedeckte Tafel aufgestellt war; die vorgeschriebene Tanzbewegung macht es aber wahrscheinlich, dass sie erst ein oder mehrere Male die Mittelbühne magno cum gaudio umschritten, um ihre Ausgelassenheit zum Ausdruck zu bringen, ehe sie sich an den vorgeschriebenen Platz begaben [167]). Daher war eine längere Pause nötig, und daher der wiederholte ‚silete'-Ruf, während das zweite ‚silete' (18, 30) ihnen Zeit giebt, an der Tafel Platz zu nehmen [168]).

Über eine andere Stelle des Zehnjungfrauenspiels hat R. Bechstein (Germania 11, 166) gesprochen. Man müsse annehmen, dass nach S 21, 28, obwohl die Hs. hier keinen Absatz mache, ein ‚silete' samt einer andern Scenerieangabe ausgelassen sei, weil die dieser Stelle vorangehenden Worte an einem andern Orte gesprochen würden, als die ihr folgenden, jene auf der Mittelbühne, diese auf dem caelum. Nun widerspricht sich aber an dieser Stelle die handschriftliche Überlieferung der Hs. A. und hs. b.; die Folge davon ist, dass sich die scenische Situation dieser Stelle nicht mit Sicherheit feststellen lässt, und daher kommt R. Bechstein über eine blosse Annahme nicht hinaus.

Streng genommen hätte auch in demselben Spiel S. 16, 10 und S. 20, 9 ‚silete' stehn müssen, denn beide Stellen bezeichnen Abschnitte der Handlung und diese sind fast regelmässig im Zehnjungfrauenspiel durch ‚silete' angedeutet. Aber, wie R. Bechstein

bemerkt, ‚kann in der Praxis das Gebot sehr wohl deshalb unterbleiben, weil beide Auftritte mit Gesang beginnen und sich ziemlich unmittelbar an das Voraufgehende anschliessen'. Das letztere ist auch beim 12. Auftritt (nach L. Bechstein) der Fall; es liesse sich also vielleicht das Fehlen des ‚silete' S. 24, 28 verteidigen; aber mit demselben Rechte dürfte man hier auch ein ‚silete' fordern, weil nach den letzten Worten der Dominica persona (28) die Teufel auftreten, und da die Hölle, wie in den meisten Spielen, an der dem caelum entgegengesetzten Seite der Bühne gelegen haben wird, so mussten jene einen grösseren Weg zurücklegen.

Man sieht, dass die Herstellung eines ‚silete' in den meisten Fällen ein Experiment ist, bei dem man lediglich mit Wahrscheinlichkeiten zu rechnen hat. Wollte man also an die Spiele, so, wie sie überliefert sind, kritische Hand legen, um festzustellen, wie oft ‚silete' in ihnen falsch, wie oft es richtig steht und wie oft es hätte stehn müssen, so unternähme man eine sehr undankbare Arbeit, denn erstens sind, wie gesagt, die handschriftlichen Überlieferungen in Bezug auf die scenischen Angaben zu unzuverlässig, als dass man nach ihnen bindende Gesetze für den ‚silete'-Ruf aufstellen könnte, sodann muss man bei eventuellen Konjekturen mit der peinlichsten Vorsicht zu Werke gehn, weil ja jedes ‚silete' durch irgend einen andern Chorgesang ersetzt, also überflüssig gemacht werden kann [169]); und schliesslich müsste man, um mit annähernder Sicherheit sagen zu können, dass ‚silete' hier notwendig, dort nicht notwendig sei, genau bei jedem Spiel über die Bühne, ihre Lage, Ausdehnung, die Standorte der Spieler auf ihr, unterrichtet sein [170]), und das ist doch bei der häufig so lückenhaften Überlieferung gleichfalls nicht möglich.

B. Venzmer.

Erläuternde Bemerkungen.

1) vgl. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas, Bd. I, S. 1—2.

1a) Das einzige geistliche Drama des Mittelalters, das direkt auf das klassische Altertum zurückgeht, ist der auf griechischem Boden erwachsene *Χριστὸς πασχων*, eine Dramatisierung der Leiden Christi *καὶ Εὐριπίδην*, von der ⅓ wörtlich aus den Dramen des Euripides entlehnt ist, und in der die heiligen Personen in geschmacklosester Weise mit den Gestalten des antiken Dramas verquickt sind. Der *X. π.* geht nach den neuesten Forschungen nicht über das 11. Jahrhundert hinaus und verdient als plumpe Imitation nicht die Würdigung, die man ihm früher hat zuteil werden lassen (vgl. Hase: Das geistliche Schauspiel S. 4). — Siehe Krumbacher: Geschichte der Byzantinischen Literatur S. 356—359.

2) vgl. G. Freytag, Technik des Dramas S. 21.

2a) Freytag a. a. O. S. 20.

3) Auch in der griechischen Tragödie spielt das Traditionelle eine grosse Rolle; fest haftet in den breitangelegten Pathosscenen das lyrische, in den Botenscenen das epische Element; dazu werden die Dialogscenen nach einem bestimmten Schema gearbeitet. Die Handlung verläuft regelmässig in diesen drei Arten der Scenen; auch die Tracht der einzelnen Rollen ist herkömmlich —; aber diese traditionellen Formen durchgeistigt der Dichter durch seine individuelle Auffassung, die wieder aus der sichern Anschauung jedes individuellen Lebens hervorgeht (Freytag a. a. O. S. 143), durch bedeutsame Zusammenstellung der Ideen und Handlungen, durch Kontraste der Situationen und feste Charakterfügung, sodass das Hergebrachte hinter dem Gesamteindruck schwindet, den die Einsicht einer vortrefflich organisierten Dichternatur zu erwecken vermag (vgl. Freytag a. a. O. S. 128 ff.).

4) Bei dem herben Ernst ihrer Dichtung konnten die attischen Tragiker in den Dramen selbst dem komischen Element keinen Raum gestatten, sorgten aber trotz der strengen Scheidung des Tragischen vom Komischen durch das angehängte Satyrspiel für die Entlastung der Zuschauer von der tragischen Spannung. Demselben Zweck dienen ohne Zweifel auch die manchen geistlichen Dramen angehängten Teufelskomödien (vgl. das Sterzinger, Haller, Brixener Passionsspiel [Ausgabe von Wackernell: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol 1897] und das Redentiner Osterspiel [hersggb. v. Freybe]), welche vor den antiken Satyrspielen noch das voraus haben, dass sie nicht blosse Anhängsel sind, sondern mit der Handlung des Hauptdramas im innern Zusammenhang stehn. Aber sonst ist dem Komischen in den wenigsten Fällen bei den geistlichen Dramen die gehörige Stelle zugewiesen; meistens ist es dem Tragischen da beigemischt, wo es vom ästhe-

tischen Standpunkte aus keine Berechtigung hat; es soll eben nur der Belustigung des Volkes dienen. vgl. Creizenach a. a. O. S. 200.

5) Trotz aller dieser Schwächen ist doch der innere Wert vieler geistlichen Schauspiele — besonders in ihren ernsten, gehaltvollen Partieen — nicht zu verkennen; auch zeigen nicht wenige eine gewisse Kunst der dramatischen Anordnung und Motivierung, wie sie nur dem Geiste eines gedankenvollen, begabten Dichters entspringen kann (oft wird freilich von den Erklärern der geistlichen Spiele mehr in diese hineingelegt, als der Verfasser selbst wohl nach seiner eignen Fähigkeit, die doch den Anschauungen seiner Zeit entsprochen haben wird, hineinzulegen beabsichtigte). Vor allem wohnt aber den meisten Spielen auch gesunde Volkstümlichkeit inne, sodass sie gewichtige Fundgruben für die Geschichte der deutschen Kultur und des deutschen Gemüts geworden sind.

6) Die Chorpoesie ist ja überhaupt eine Eigentümlichkeit der arischen Stämme. vgl. Scherer, Gesch. d. dtsch. Litteratur, S. 5—7; Kögel, Litteraturgesch. I, 1; Vogt u. Koch, Gesch. d. dtsch. Litteratur, 1897. S. 3.

7) cf. Lange [latein. Osterfeiern 19—31; 168]. Er berichtigt Milchsack [die lateinischen Osterfeiern], der wohl einen gemeinsamen Kern sämtlicher Osterfeiern nachweist, aber einen Verfasser dafür annimmt (116).

8) vgl. Wirth: Oster- und Passionsspiele bis zum XII. Jahrhundert, S. 4 und S. 16.

9) erst im 14. Jahrhundert, obwohl deutsche Gesangsstellen schon im 13. zugelassen wurden.

10) Reste der ursprünglichen liturgischen Chorpartieen finden sich selbst in den Spielen noch, deren Text und Spielordnung schon ganz deutsch sind, z. B. im Donaueschinger Passionsspiel (2. Hälfte des 15. Jahrhdts.) bei Mone: Schauspiele d. Mittelalters II, 201; 202; 246; 248; 265; 340; 341; 345; 347; 349/50.

11) vgl. Schiller: ‚Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie': ‚auch die tragischen Personen selbst bedurften dieses Anhalts, dieser Ruhe, um sich zu sammeln'.

12) vgl. S. 9, Absatz 1.

13) Wirth a. a. O. S. 3—6: Die Osterfeiern der 1. Stufe halten sich vom 10. bis zum 18. Jhrhdt., die der 2. vom 13. bis zum 15., die der 3. vom 12. bis zum 15. Jhrhdt. neben Oster- und Passionsspielen.

14) Dass dies bei Aischylos noch nicht zutrifft, ist schon oben S. 10 erwähnt.

15) Über den Spielplatz und seine Einrichtung weiter unten, wenn die Verwendung der einzelnen Chorgruppen besprochen wird.

16) vgl. S. 5 unten.

17) vgl. Wirth a. a. O. S. 5; 40—69.

18) ebendaselbst.

19) ebendaselbst.

20) Hierher gehören vor allen das St. Galler P. S. (bei Mone S. d. M. [Schauspiele d. Mittelalters] S. 49) — und das Redentiner O. S.

21) z. B. in den Krämer- und Teufelsscenen (Erlauer O. S. III u. IV [ed. Kummer], Redentiner O. S., Innsbr. O. S., Wiener O. S.).

22) vgl. Franz: Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen S. 54—55: ‚obwohl jene Einteilung der Stücke nach Epeisodien und Chorgesängen sich durchaus nicht immer mit den innern Abstufungen und Einschnitten der Handlung deckt'.

23) vgl. Freybe: Das Redentiner Osterspiel S. 179 und Froning: Drama des Mittelalters I, 108—110.

24) Dass zu dieser Verwendung der Chorgesänge in erster Reihe die Primitivität der mittelalterlichen Bühne beigetragen, wird noch weiter unten erwähnt werden. — Im übrigen finde ich das Ebengesagte hinterher bestätigt in den Erklärungen zu den kürzlich von Wackernell neu herausgegebenen altdeutschen Passionsspielen aus Tirol (Graz 1897). Dort heisst es S. XXII: Nicht nur das grosse Ganze, sondern auch die Hauptteile desselben, die einzelnen Spiele, haben ihre bestimmte naturgemässe Gliederung, die äusserlich bemerkbar gemacht ist, nicht durch Akteinteilung (wie in den Buchdramen), sondern durch Chorgesang, der sich von den Einzelgesängen innerhalb der Scene deutlich abhebt und somit unsrer Zwischenaktmusik, teilweise auch, was den bühnentechnischen Wert anbetrifft, dem Chorgesang der Alten vergleichbar ist.

25) Hier nähern sich also die formelhaften Chorgesänge der geistlichen Spiele denen der Euripideischen Dramen. vgl. S. 10.

26) Bei äusserlicher Vergleichung liesse sich noch mancherlei anführen, was sich in den Chören des griechischen Dramas und in denen der geistlichen Spiele entspricht. Beider Thätigkeit beruht in Gesang und Gegengesang, von den Chorgruppen selbst oder abwechselnd von diesen und den Spielern ausgeführt. Beide haben Chorführer und bestehen aus Personen, die als Begleiter und Untergebene von Hauptpersonen auftreten; auch erscheinen beide in festlicher Ordnung und feierlichem Aufzuge den Zuschauern und ändern ihren Platz unter Marschbewegungen, die von Gesang begleitet sind; und auch dafür, dass die Mitglieder des antiken Chors, athenische Bürger, von einem Lehrer, meist dem Dichter des Stückes selbst, in welchem sie auftreten sollten, eingeübt wurden, auch dafür findet sich wenigstens in der spätern Zeit des mittelalterlichen Schauspiels insofern ein Analogon, als sich, sobald einmal die Laien zugelassen waren, die Bürger zur Mitwirkung am Spiel drängten, worauf dann das Spielpersonal von dem Leiter der Aufführung sorgfältig eingeübt wurde; und dabei verwendete man natürlich ganz besondere Mühe auf die Ausbildung der Chöre und ihrer Gruppen. Vollends tritt die Mitwirkung des Bürgertums und die regelrechte Schulung des Spielpersonals in den Vordergrund, sobald die Zünfte und Meistersänger die Aufführung der geistlichen Spiele in die Hand nehmen. Auch die weltliche Obrigkeit trat diesen, sobald sie nicht mehr ausschliessliches Vorrecht der Kirche waren, bald näher, indem sie für die gehörige Ausstattung des Bühnenraums und die gebührende Ordnung während der Aufführung sorgte — auch in Athen lag die Leitung des Theaterwesens in den Händen des Staats.

Überhaupt finden sich zwischen dem antiken Drama und den geistlichen Spielen trotz ihrer innern Verschiedenheit manche Parallelen:

1. die religiöse Grundlage;
2. der lyrische Ursprung;
3. das allmähliche Hinzukommen des dramatischen Elements [sein Hervortreten und die gleichzeitige Verdrängung des Chors];
4. das Nebeneinanderwirken von Chorgesang und Dialog;
5. die Art des Stoffs, der etwas Traditionelles, Allbekanntes ist, wodurch
6. seine Darstellung eine feste wird, die Charakterisierung der Personen eine stehende;
7. die einfache Handlung;

8. die feststehende Scene;
9. der geringe Wechsel im Schauplatz der Handlung;
10. örtliche und zeitliche Veränderungen nicht durch äussere Mittel, sondern durch Pausen angedeutet;
11. Frauenrollen von Männern gegeben.

27) Diese zeigen als die vollendetsten aller Spiele alle Charakteristika des geistlichen Schauspiels am deutlichsten; sie eignen sich also vor allen zur Untersuchung, und die Resultate dieser haben für das ganze mittelalterliche Drama Geltung; vgl. Froning: Zur Geschichte und Beurteilung der geistl. Spiele des Mittelalters S. 4.

28) vgl. die beiden Hälften des griechischen Chors, die sich an den Dionysosfeiern und später im Drama im Gesang ablösen.

29) schon im 10. Jhrhdt. Wirth a. a. O. S. 2.

30) vgl. Lange a. a. O. S. 29, 30, 31, 34, 37, 38, 46, 50, 54, 55. 83 etc. Der ursprüngliche Schlusssatz, das ‚Dominus surrexit', wird meist von den Frauen gesungen; später vom Chor; vgl. ebendaselbst 89, 92, 95, 97, 101, 105. 148, 151, 154.

31) vgl. Creizenach a. a. O. S. 50.

31a) Lange a. a. O. S. 47.

31b) vgl. Lange S. 94: Respondeant angeli de sepulchro. cantantes: Non est hic, quem quaeritis etc. Interim dum Angeli hoc cantant, mulieres sepulchro appropinquent —.

32) Lange S. 108: populus: Christ ist erstanden; et populus cum hoc (choro) incipiat cantare: Christ ist erstanden (100).

33) ‚Singulis versibus sequentiae: Victimae paschali (vom Chor gesungen) interponitur canticus Germanicus, quod etiam a populo celebriter decantatur: Christ ist erstanden; postremo a choro decantatur: Te deum laudamus' — Lange 110 — vgl. 112, 114, 116, 119, 95.

34) an ein Laufen ist natürlich in der Kirche nicht zu denken.

35) Lange S. 89, 94, 97, 98, 100, 103.

36) Lange S. 85, 88, 90, 91, 93, 96, 98, 100, 102, 104.

37) Lange 127.

38) Lange 140.

39) Lange 146 ff.

40) Wirth a. a. O. 7—17.

41) Der Salbenkrämer tritt sogar schon in Osterfeiern auf; z. B. Prag XVII (Lange 151).

42) Wirth 17—27.

42a) Die Höllenscene geht wahrscheinlich auch auf einen rituellen Gebrauch zurück. vgl. Creizenach a. a. O. S. 55 unten ff.

42b) vgl. Creizenach a. a. O. S. 119 oben.

43) Wirth 35—39.

44) Wilken: Gesch. d. geistl. Spiele in Deutschland S. 258.

45) Froning: Zur Gesch. u. Beurteilg. d. geistl. Spiele d. M. 16: Schon lange blühten die geistlichen Brüderschaften, Vereinigungen von Laien zur Verfolgung kirchlicher Interessen unter Anleitung des Klerus. Aus ihnen konnten recht wohl brauchbare Darsteller für die Nebenrollen, vor allem für die Volksscenen genommen werden.

46) Wirth S. 146. — Wackernagel: Gesch. d. deutsch. Littert. 392 f., 381 f.

47) vgl. die ‚cantat'- und ‚dicit'-Strophen des Trierer ludus (Hoffmann: Fundgruben für Gesch. deutscher Sprache und Litteratur II, S. 272 ff.), der ein Muster der latein-deutschen Übergangsgruppe ist (— Wirth 37; R. Bechstein: Das Spiel von den zehn Jungfrauen — Vortrag — Rostock 1872, S. 11), die für das 14. Jahrhdt. charakteristich ist; vgl. Creizenach a. a. O. 109 f.

48) Froning S. 17: Durch das Heranziehen der Laien zu den Darstellungen kamen zu dem Text deutsche Elemente hinzu, die nicht Übersetzungen von gesungenen lateinischen waren, sondern selbständig erscheinen. Sie waren zunächst gering an Zahl, aber da jeder Mitspielende auch gern etwas sagen wollte, nahmen sie bald sehr zu. Sie konnten zugleich ziemlich frei bearbeitet werden, eben weil sie Nebenrollen angehörten. Es kam so, dass die deutschen Teile in Verbindung mit den deutschen Übersetzungen das Latein erdrückten; die Thatsache, dass man um diese Zeit die Volkssprache auch für das Kirchenlied und für die Predigt einführte, hat dazu gewiss den Weg mit ebnen helfen.

49) Wirth 36.

50) Wirth 146—148.

51) Hoffmann: Fundgruben II, 241. vgl. Milchsack: Die Oster- und Passionsspiele S. 105.

52) wie in der Osterfeier St. Florian VIII etc.

53) Hoffmann a. a. O. S. 245 (und in d. carmin. Buran.).

54) Hoffmann a. a. O. 248, 23.

55) „ „ „ „ 250, 6—7.

56) „ „ „ „ 256, 9.

57) „ „ „ „ 252, 16 (vgl. Alsfelder P. S. 2424).

58) Vetus liturgia Allemannica pag. 864.

59) Man könnte versucht sein, nach der ebengenannten Stelle in der vet. liturg. Alem. wieder zwischen ‚clerus' und ‚chorus' zu unterscheiden, denn dort heisst es nach Erwähnung der ursprünglichen 4 Sätze der Osterfeiern: quo finito clerus cantat: currebant duo simul — und ganz zum Schluss: et statim chorus alta voce subiungens te deum laudamus in choram revertitur; dass aber ‚chorus' und ‚clerus' dasselbe, beweisen die Salzburger Feier III und die Wiener II (Lange 104); beide enthalten denselben Text und darnach sind dieselben Antiphonen und Hymnen in der ersteren dem ‚chorus', in der letztern dem ‚clerus' zuerteilt, nachdem vorher gesagt ist:

exacto responsorio tertio sepulchrum visitatur: Ibique clero in duas partes diviso, ut fieri solet in choro (dem für die Geistlichkeit bestimmten erhöhten Raum, wo der Kirchenchor seinen Platz hatte) imponat cantor antiphon. etc. — — — und schliesslich heisst es: ac deinde, praeduce clero, concordet populus: Christ ist erstanden, clero in choro (chorum?) redeunte; vgl. Aquileia I (Lange 105): zum Schluss: chorus cantet ant: surrexit enim; interim clerus redit ad chorum — dazu Salzburg VIII: chorus in redeundo: surrexit etc.

60) Froning a. a. O. S. 13: In dem Streben nach Ausbauen der Charaktere ist es begründet, dass auch der erzählende Text der Bibel mit scenisch bearbeitet werden musste. Geschah dies, so wurde der früher die Handlungen begleitende recitative Text überflüssig. Schon früh hat man gefühlt, wie unnötig derselbe an den Stellen war, wo die Worte, welche von Aufführenden gesungen wurden, die Handlung erklärten, und ihn da ausgelassen. Wo er noch nötig schien

übertrug man ihn dem Chore. In dieser Form findet er sich schon im 13. Jahrhundert, und in ihr hat er sich, wenn auch immer mehr beschränkt, das ganze Mittelalter hindurch erhalten.

61) Das Zurücktreten des Chors fällt also wie im antiken Drama mit dem immer deutlicheren Hervortreten des Dramatischen in der Darstellung zusammen.

62) Mone: Altdeutsche Schauspiele S. 144; desgl. im Sterzinger O. S. (Pichler: Üb. d. Drama des Mittelalters in Tirol S. 141 ff.).

63) Erlauer Spiele ed. Kummer S. 87.

64) Wirth S. 122.

65) Hoffmann: Fundgruben II, 334, 19.

66) Mone: A. S. S. 110.

67) Erlauer Spiele S. 125.

68) Hoffmann: Fundgruben II, S. 298. 30.

69) vgl. Creizenach a. a. O. S. 172—179.

69a) Etwas erzwungen erklärt Mone: Schauspiele d. Mittelalters I, 55 die Einführung des Augustin so: Bei der in der Kirche gesungenen Passion habe der Text des Evangelisten im erzählenden Recitativ die andern Singstimmen verbunden. Bei der dramatisch aufgeführten Passion sei es nicht mehr angängig gewesen, den Evangelisten Johannes in derselben Weise thätig sein zu lassen, weil er als Apostel mitgespielt habe; deshalb sei Augustin an seine Stelle getreten. Weshalb dem Augustin in den Spielen didaktischen Charakters jene Rolle zuerteilt wurde, das bedarf bei der Autorität jener Persönlichkeit für die Kirche doch wohl keiner Erklärung; ausserdem tritt Johannes als Exeget und handelnde Person zugleich in der Bordesholmer Marienklage auf.

Als Vorkämpfer der Kirche tritt Augustin auch im Benedictbeurer Weihnachtsludus auf (Hoffmann: Fdgrb. II), und im Spiel vom jüngsten Gericht (Mone: S. d. M. I, 274) der heilige Gregorius, der auch in Gundelfingers Grablegung (Mone: S. d. M. II, 119) neben Augustin, Ambrosius und Hieronymus in ähnlicher Rolle auftrat.

70) Als Spieleröffner mit einem Prolog und folgender Disputation mit David, Salomo und Propheten, als Beschliesser des Spiels mit einem Epilog (Frankfurter Archiv [Fichards] III, 137 und 158).

71) Mone: S. d. M. I, 72 ff.

72) kleinere Abschnitte der Handlung.

73) St. Gall. P. S. 214.

74) „ „ „ 509 und 541.

75) „ „ „ 390. vgl. Evg. Joh. 9. 22: Die Eltern des Blinden, der von Jesu geheilt ist, wagen auf die Frage der Pharisäer, wie ihr Sohn sehend geworden, nicht zu bekennen, dass der Herr ihn geheilt, sondern sie fürchten die Juden, und deshalb antworten sie den Fragenden: „Er ist alt genug; fraget ihn!“ — und den Beweggrund zu dieser Handlungsweise, der durch die einfache Darstellung dem Volke vielleicht nicht hätte klar werden können, sodass das Ganze missverstanden worden wäre, giebt Augustin nach dem Evangelium an.

76) St. Gall. P. S. S. 595 ff.

77) „ „ „ „ 535 ff.

78) „ „ „ „ 973 ff.

79) „ „ „ „ 1069 ff.

80) „ „ „ „ 752 ff.

80a) vgl. R. Bechstein: Üb. das ‚Silete' — Germania 5, S. 97 ff.

81) Die Kirchenväter nahmen einen besondern erhöhten Platz auf der Bühne ein und wurden ganz besonders honoriert — vgl. Wilken S. 244: „Wie hoch die kirchliche Autorität geachtet wurde, geht schon daraus hervor, dass die vier Lehrer (die grossen Kirchenväter) von ihrem Hof nach einer besonders günstigen Stelle der Bühne auf einer Kanzel getragen wurden, sobald die Reihe des Redens an sie kam."

82) Ich habe mich gefreut, diese meine Wahrnehmung nachträglich bei Froning S. 27 bestätigt gefunden zu haben. Er spricht von dem Auftreten des Kirchenheiligen im Frkft. P. S. v. 1493, in dessen erstem Teil Augustin nach jedem Wunder erscheint und zum Folgenden überleitet, in der 2. Tagesaufführung dagegen macht er sich nur einmal — ebenfalls nach Judas' Tode — bemerklich. Der 2. Teil sei geschlossener; daher könne Augustin fehlen; der 1. Teil bestehe aber aus lauter willkürlich aneinandergereihten Scenen. Wenn hier A. die unmittelbare Anreihung unterbreche, so werde dadurch das Übernatürliche der unvermittelten Folge wenigstens etwas abgeschwächt, in der Einführung seiner Figur zeige sich also der schwache Versuch zur Überbrückung von Mängeln in Bezug auf Raum und Zeit.

83) So fast durchweg im St. Gall. P. S. — vgl. die oben angeführten Stellen, Frkf. Dirig. Beginn.

84) Der Ursprung des prozessionsartigen Aufzuges liegt schon in den Osterfeiern. Während eines vom Chor ausgeführten Responsoriums bewegten sich zu Beginn der Feier die Geistlichen nach dem Ort, der das Grab darstellte, wobei der Diakon voranschritt, der den Engel darstellte cf. Lange 102 (Chiemsee), 105; vgl. Augsburg X — Lange 108; praecedentibus duobus cereferariis, cum solemnis processio ad sepulchrum domini tendit, cantatur tertium responsorium — vgl. Melk I u. St. Florian VIII, wo schon, wie oben erwähnt, gleich nach der Prozession die Gruppenaufstellung unter Chorgesang vor sich geht.

85) z. B. in der Assumptio Mariae (Mone A. S. 21); hier ist er noch von vialatores begleitet, welche die Spieler direkt an die Plätze führten. cf. Innsbr. O. S. (Mone A. S. 109), wo er Expositor genannt wird. Wiener O. S. (Hoffm. Fundgb. II, 297), ludus de St. Dorothea (ebendaselbst 215), Erlauer IV etc.

86) Wenn sich diese nicht selbst einführten, wie im Innsbr. O. S.

87) Wiener O. S. — Erlauer IV — Sterzinger Pass. (Prolog z. 2. Tag) — Alsfeld. P. S. — 2 Prolog des Proklamators, wo er mit der Obrigkeit droht (132).

88) Alsfelder P. S. (ed. Grein) 85. Der Reglus tritt allein in der Rolle des Proklamators auf im Heidelberger P. S. 5 (Bibliothek d. litter. Vereins Stuttgart 150/51 1880).

89) Alsf. P. S. 107.
90) „ „ „ 464.
91) „ „ „ 1137.
92) „ „ „ 2910.
93) „ „ „ 2930.
94) „ „ „ 5263.
95) „ „ „ 5264.
96) „ „ „ 8060.

97) Die Rolle des Proklamators im Alsf. ist durchaus würdevoll gehalten; und so ist sie in der früheren Zeit jedenfalls immer gewesen; allmählich wird sie

gehaltloser, geht weniger auf Inhalt und Intention des Spiels ein und will nur die erforderliche Aufmerksamkeit herstellen; schliesslich färbt sie sich humoristisch; Ernst und Scherz sind schon gemischt im Wiener O. S. u. Erlau IV. Unflätig ist der Prolog des Possenspiels, das in Erlau III eingeschoben ist; hier eröffnet die komische Figur des Rubin nach dem Auftreten der drei Marien als Praecursor das Spiel, während es der Knecht Pusterbalchk beschliesst. — Als Beschliesser des ganzen Spiels dient hier Petrus, wie im Innsbr. O. S. St. Johannes (vgl. Erlau IV). Im Redentiner treten zwei Engel als Praecursoren auf, von denen der eine zunächst zum Schweigen auffordert und den Inhalt des Spiels angiebt, der andre mehr die erbauliche Seite berücksichtigt. Beschlossen wird das Spiel durch einen Conclusor.

Im übrigen sei hier noch bemerkt, dass der Proklamator nicht gerade in den Spielen fehlen braucht, wo er nicht erwähnt ist; heist es doch meistens zu Beginn der Spielordnung von den auftretenden Personen: educatur, und das Einführen besorgt eben der Proklamator, der als stehende Figur nicht gerade erwähnt sein braucht; d. educator im Zehnjungfrauenspiel (L. Bechstein: Wartburgbibliothek 1), im Heidelberg. P. S. — Dagegen im ludus de beata Katerina (Stephan: Stoffsammlungen 2) exibit.

98) vgl. die Einrahmung der Krämerscene in Erlau III durch die als Proklamator und Epilogist auftretenden Rubin und Pusterbalk, welche das komische Zwischenspiel von dem eigentlichen Osterspiel trennen.

99) Man vergesse aber nicht, dass auch neben dem Proklamator noch vermittelnder Chorgesang auftreten kann; z. B. im Alsf., wovon weiter unten die Rede sein wird.

100) J. Haupt im Archiv für die Gesch. deutsch. Sprache und Dichtung I, 355 ff.; vgl. Froning: Drama des Mittelalters 1. S. 302 ff.

101) Wirth. S. 137.

101a) Auch im Tirol. Lichtmessspiel (Pichler: Das Drama d. Mittelalt. in Tirol. S. 99—111) ist neben dem Praecursor ein Gesamtchor thätig, der den lat. Evangelientext singt; die einzelnen Sätze werden so angeführt: tunc omnes canunt simul od. tunc canunt omnes od. tunc cantetur od. omnibus cantantibus. Der Gesamtchor wird auch der ‚chorus' der Ass. Mar. (268, 1240, 2515) sein. Mit dem Gesamtchor schliesst auch der ludus de beata Katerina (omnes cantat: Tedeum laudamus).

102) Fichard: Frkft. Archiv III, S. 131—132.

103) Wirth. S. 138.

104) L. Bechstein: Wartburg-Bibliothek I, S. 15.

105) a. a. O. S. 50.

106) nämlich auf das, „Christ ist erstanden". vgl. die Ostermatutin am Schlusse des Redentiner O. S. 2014 u. dazu die Anmerk. v. Freybe: vgl. den Schluss des Wiener O. S. u. des Innsbr. O. S. der Frkf. Dirigirr., des Erlauer III. Zu Beginn des ludus de St. Dorothea (Hoffm. Fundgrb. II) singt das Volk auf Geheiss des Propositors: „Nu bite wir den heiligen geist!"

107) ‚Das Spiel von den zehn Jungfraun' — Vortrag — Rostock 1872. S. 30. Bemerkt sei hierzu noch, dass dies Spiel ebenfalls von Klerikern und Scholaren gegeben wurde. vgl. Bechstein pag. 4.

109) vgl. St. Florian VIII (Lange 127).

110) vgl. S. 14—15.

111) vgl. die Processio ludi im Alsf. P. S. (Grein S. 257), wo in der Reihe des auftretenden Spielpersonals die Sinagoga cum suis fungiert.

Andere Chorgruppen sind: Die pagani (Ass. Mar.); die milites des Heidenkönigs (ebenda und ähnlich im Ludus de beata Katerina). Im Zehnjungfrauenspiel sind neben dem Engelchor die thörichten und klugen Jungfrauen zusammen als ein Chor (zwei Halbchöre) thätig. Im ludus virginis planctus cum prophetis (Pichler a. a. O. S. 113 ff.) fungieren die Propheten neben ihrer besonderen Rolle als Chor. vgl. Creizenach a. a. O. S. 110.

112) vgl. Benediktb. P. S. (Hoffm. Fdgrb. II), in dem neben dem Chor der clerici ein solcher der pueri Hebraeorum, der discipuli, der Pontifices thätig ist.

113) gleich dem Chor der antiken Tragödie.

114) Dies mag auch ein Beweggrund gewesen sein, aus dem man statt des Chors der Geistlichen später den Gesamtchor aller Mitglieder einführte. vgl. oben S. 22—23.

115) vgl. d. Beginn der Spielordnung der Frkf Dirigr.: Primo igitur Personae ad loca sua cum instrumentis musicalibus et clangore tubarum solemniter deducantur.

116) vgl. d. Processio ludi des Alsf. P. S. (S. 257), in der eine bestimmte Rangordnung nach der kirchlichen Bedeutung der Personen nicht zu verkennen ist; dem Zuge schreiten Bannerträger voran, dann folgt die Maiestas und an sie schliesst sich die Gruppe der Engel; dann Lucifer mit den Seinen; später Johannes d. Täufer mit seinen Jüngern, dann wieder unter Vorantritt eines Vexillifer Herodes mit Gefolge, Pilatus mit Gefolge, die Hohenpriester mit der Sinagoge, dann der Herr, von seinen Jüngern umgeben etc.

117) So weist in der Ass. Mar. der Präkursor zunächst dem Herrn mit den Engeln, dann der Maria mit ihren Jungfrauen, dann den Aposteln, den Juden, dem Heidenkönig mit seinen Rittern ihre Plätze an.

118) vgl. Wilken: Gesch. der geistl. Spiele in Deutschld. S. 201 und Froning: Drama des Mittelalters 1. S. 266 ff.

119) Im 16. Jhrhdt. nannte man die Burgen, die an der äussern Peripherie der Bühne lagen „Höfe"; (Mone: S. d. M. 123 nennt sie Stände); dies waren leichte hölzerne Buden ohne Wände, nur aus 4 Pfosten und einem Dach bestehend (Mone a. a. O. S. 158), in denen die Spieler während des ganzes Tages ihren Aufenthalt nahmen, und die sie nur verliessen, wenn sie bei lebhafterer Handlung in die Mitte des Schauplatzes hinausrücken mussten; einfachere Handlungen konnten in den ‚Höfen' selbst vor sich gehn — vgl. Wilkens a. a. O. S. 243. — Es ist mir trotz aller Bemühungen nicht gelungen, der Luzerner Regiehefte, die Wilkens eingesehn hat, habhaft zu werden, ich musste mich also nach diesem richten.

120) Solche Oerter sind auf der Mittelbühne durch die primitivsten Requisiten angedeutet, z. B. durch den Altar für das Opfer Kains und Abels, die Säule mit dem goldenen Kalb, die Schlange in der Wüste, den Baum Zachaei, vgl. Wilkens 243; auf ihr liegt auch die Wüste des Johannes; vgl. die Spielordnung des Alsf. P. S. 258; desertum Johannis disponatur ad placitum; auch die Wüste, in der der Herr versucht wird, die Zinne des Tempels (vgl. Alsf. 1159: deinde Satanas ducit eum ad doleum, quod positum est in medio ludi repraesentans pinnaculum templi; und 1176: deinde ducit eum ad alium locum, desiguams moutem excelsum —; ferner der Brunnen der Samariterin, die sessiones praedicationes etc.).

121) Mone. S. d. M. II, S. 184.

122) Vorhang, Kulissen, Versenkungen etc. — —

123) vgl. S. 31 unten.

124) vgl. S. 30 und 31.

125) Alsf. (ed. Grein) 1—84.

126) a. a. O. 85—102.

127) a. a. O. 102—132.

128) das überhaupt zur Gewinnung eines höhern Standpunktes auf der Mittelbühne (wohl nicht im Vordergrund) angebracht war. vgl. Wilken S. 227. vgl. Froning a. u. o. 1, 270.

129) vgl. Redentiner 1912: conclusor ascendit dolium.

130) vgl. Ass. Mar. 268 u. 2513.

vgl. Frkf. Dirig. 148: das Colligerunt und 443 das: Cognoverunt discipuli.

131) vgl. Pichler (Drama in Tirol): Lichtmessspiel 103: Tunc cantetur: ‚Introitus' et interim venit Simeon etc. [und 110: Tunc Joseph recedit simul omnibus cantantibus: anima in laudibus (gehört zu 130)].

131a) vgl. Pichler: Marienklage (S. 115): 110, 121, 125, 128, 131, 134, 136, 138.

132) vgl. das ‚regina coeli' Pichler S. 52 (aus Rabers Passion).

133) vgl. Lichtmessspiel (b. Pichler a. a. O. S. 101): tunc omnes canunt. Interim sacerdos aspergens Mariam cum puero et thurificans;

tunc canunt omnes — interim ponunt puerum super altare etc. vgl. 103.

134) vgl. Ass. Mar. 2622: Et sic comedunt cum rege — angeli cantant ad laudem et dominum.

135) vgl. Ass. Mar. 572: Ad laudem (damit soll ein allbekannter Gesang bezeichnet werden) vel synagoga cantat.

135a) vgl. Baechtold: Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz S. 267 und

Wackernell a. a. O. S. 177.

135b) Baechtold a. a. O. S. 263.

135c) vgl. Creizenach a. a. O. S. 205.

136) vgl. Froning a. a. O. 1, 110 und

Freybe: Das Mecklenburger Osterspiel S. 11 ff. u. S. 194 ff.

136a) Sonst kommt es im ganzen Spiel nicht vor.

137) Baechtold a. a. O. S. 265 oben.

137a) Creizenach a. a. O. S. 203 u. Anm. 1.

137b) Froning a. a. O. 2, 558.

137c) Baechtold a. a. O. S. 262 oben.

138) Es wird also ins Belieben gestellt, welche Gruppe die Pause ausfüllen soll — daran ist ganz deutlich zu erkennen, dass die Chorgesänge schliesslich lediglich zum scenischen Hülfsmittel geworden sind.

138a) Hierbei könnte man, wenngleich es durchaus anders geartet ist, an die gemessenen Marschbewegungen des griech. Chors denken.

Zu dem Ganzen vgl. Wilken S. 220, A. 5.

138b) vgl. Vogt und Koch: Gesch. d. deutsch. Litterat. S. 250.

139) Im ludus de beata Katerina wird der Erzengel Michael zur Katerina gesendet, um sie zur Standhaftigkeit zu ermahnen; mehrere Engel erscheinen ihr dann im Kerker.

140) Ähnlich die Rolle der Engel im ludus de beata Katerina; sie preisen die Märtyrer, die den Zeugentod erlitten, selig, begraben unter Gesang mit dem Erlöser und der heiligen Jungfrau zusammen den Leib der Katerina auf dem Sinai, leiten sie, nachdem der Herr sie vom Tode erweckt hat, zu Gottes Thron und stimmen zum Schluss in den Lobgesang der Heiligen ein.

141) vgl. Mone I,7. Wilken 193—232; bei dem wachsenden Umfang der Spiele mussten natürlich die Engelchöre wesentlich verstärkt werden, und daher wurden Chorknaben, später auch Klosterschüler in den Engelrollen verwendet (vgl. Innsbr. O. S. Ende).

142) vgl. Erlauer IV, Frkf. Dirig.: Alsfeld, Heidelberg, Donaueschinger — Innsbr. Ass. Mar., Zehnjgfr., Ludus de beata Katerina.

143) St. Gallen P. S. 111 u. 441.

144) vgl. Ass. Mar. 45; 268, 880, 1610, 2022, 2456.

145) Mone, S. d. M. II, 167.

145a) So ist mir auf meine Anfrage von einem katholischen Geistlichen berichtet worden.

146) z. B. im Trierer O. S. (Hoffm. Fdgrb.) nicht, auch im Benediktb. P. S. nicht.

147) im Innsbr. O. S. 3mal (d. 1. u. 2. Mal an solchen Stellen, wo eine Unruhe der Zuschauer denkbar ist); im Wiener O. S. 5mal; im Sterzinger O. S. garnicht, obwohl dazu das Wiener u. Innsbr. O. S. benutzt sind (Wirth 124); im Erlauer III. u. V. je 2mal — —. Im St. Galler P. S. schon 8mal; im Alsfeld. P. S. 11mal. Ganz zuverlässig kann diese Aufstellung schon aus dem Grunde nicht sein, weil die Texte der Spiele infolge aller der Mängel, welche die handschriftliche Überlieferung mit sich bringt, nicht zuverlässig sind. Manche wurden auch nicht direkt zum Zwecke der Aufführung vervielfältigt, sodass das Silete ohne Bedenken ausgelassen werden konnte.

148) so ohne Zweifel die deutsche Formel zu Beginn der Spiele oder im Spiel selbst; ferner Innsbr. O. S. 984; Wiener 303,10; Redent. 226: Erlauer III 680 u. 942; Erl. IV 309. Hier bezeichnet überall das Silete die Grenze zwischen dem ernsten geistlichen Spiel und dem komischen Zwischenspiel, das die Lachlust der Zuschauer herausforderte; es lässt also deutlich einen Einschnitt in der Handlung erkennen.

149) A. S. S. 22; S. d. M. S. 167.

150) das geistliche Schauspiel.

151) Germania 5; S. 97 ff.

152) Wartbg. Bibl. I, 11.

153) a. a. O. S. 234.

154) Mone: A. S. S. 113 oben.

155) Mone: A. S. S. 112 — Anmerkung.

156) Dagegen fehlt es nach Erlau III, 329: Hoc facto Pusterbalkch currit ad placitum suum; und Innsbr. O. S. 99; ähnlich steht es Innsbr. O. S. 361.

157) vgl. Erlau III, 942. —

158) vgl. Alsf. 6992: Statim angelus venit cantando: silete, milites, silete. — vgl. Pfarrkircher Passion 3144.

159) a. a. O. S. 235, A. 1.

160) vgl. Innsbr. Ass. 44 u. Erlau IV. Beginn u. Frkf. Dirigirr. Beginn. vgl. Pfarrkircher Passion (ed. Wackernell) 2838.

161) vgl. Zehnjungfrauenspiel, Ludus de St. Dorothea, Redentiner O. S., Innsbr. O. S. und dazu Alsf. 463; 1137; Erlau IV, 310.

162) vgl. Ludus asc. St. Gall. (Mone S. d. M. I, 254) Beginn und die ebengenannten Stellen.

163) Die Einzelheiten seiner Untersuchung sind mir leider nicht zu Gesicht gekommen.

164) vgl. Erlau V, 246; Innsbr. O. S. 123; 361; es fehlt Lud. d. St. Dor. 287,26 — und steht falsch 289,8, wo es nicht am Platz ist, sondern erst nach 12 hätte stehn müssen; dagegen richtig 289,18.

165) oder besser gesagt, um ihre Rolle zu beenden.

166) Mone z. Innsbr. O. S. 167 erklärt ein ‚ad horam' mit sogleich. — Wilken hat schon a. a. O. 218, A. 2 und 219, A. 4 nachgewiesen, dass dies falsch; es ist hora = tempus; das ‚angeli sile longam horam' soll also heissen:

Die Engel sollen eine zeitlang silete rufen,

nicht, wie L. Bechstein meint, ‚Schweige nun eine gute Weile'.

vgl. a. a. O. S. 54.

vgl. Ass. Mar. 2622:

Et sic commedunt cum rege. Angeli cantant ad laudem et dominum: taceat lingua carnis, silentium plebs faciat, unamima se habeat . . .

wo diese längere Formel während des Essens wohl ein wiederholtes silete vertreten könnte.

167) vgl. Die milites, welche unter Marschbewegungen das Grab umschreiten im Wiener und Sterzinger O. S.

168) vgl. Alsf. 3067: Angeli canunt ‚Silete'. Interim Jhesus cum discipulis suis ponunt se ad mensam.

169) Sodass man sich durchaus nicht wundern darf, wenn Spiele, die sich durch reichen Chorgesang auszeichnen, des (häufigeren) Silete entbehren, z. B. Frkft. Dirigirr., der letzte Teil des Alsf. P. S. von 7483 bis Ende.

170) Wie oft könnte schon ein silete überflüssig sein, weil die Plätze der Spieler auf der Bühne nebeneinander liegen, wie oft notwendig, weil sie weiter von einander entfernt sind.

Berichtigungen.

Seite 16, Zeile 27 muss es heissen:
das ‚Et prodiit ligatis' statt ‚Et produit ligatis'.
Seite 32, Zeile 33 muss es heissen:
‚Et sic accedit ad pedes Jhesu' statt ‚Et sic accedita pedes Jhesu'.